মাধৱ কন্দলিৰ পৰা মামণি গোস্বামীলৈ

ড° শৈলেন ভৰালী

চন্দ্ৰ প্ৰকাশ
পাণবজাৰ, গুৱাহাটী- ১

Madhav Kandalir Para Mamoni Goswamiloi (From Madhav Kandali to Mamoni Goswami), a collection of eighteen critical articles on the achievements of selected writers of Assamese literature written by Dr. Sailen Bharali, retired Jawaharlal Nehru Professor of Assamese, Gauhati University and published by Rajendra Mohan Sarma on behalf of Chandra Prakash, Panbazar, Guwahati- 781001

প্ৰকাশক : ৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মা
চন্দ্ৰ প্ৰকাশ
পাণবজাৰ, গুৱাহাটী- ১
দূৰভাষ : ২৫১১৯৪৬

প্ৰথম প্ৰকাশ : ২০০৪ চন
দ্বিতীয় প্ৰকাশ : ২০০৭ চন

বেটুপাত : প্ৰণব কুমাৰ সিং

মূল্য : ১২০.০০ টকা

ডি.টিপি. : আৰজি. ডি.টিপি.
হাতীগড় চাৰিআলি, গুৱাহাটী-২৪

মুদ্ৰণ : আৰ্ট প্ৰিণ্টাৰ্ছ এণ্ড ষ্টেচনাৰ্ছ
এ.টি. ৰোড, গুৱাহাটী- ৭৮১ ০০১

আমাৰ একাষাৰ

পুথিখন অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস নহয়, অসমীয়া সাহিত্যৰ বিভিন্ন যুগৰ লেখক-লেখিকাৰ কৃতিক লৈ লিখা কেইটিমান প্ৰবন্ধৰ সংকলন। অসমীয়া সাহিত্যৰ আৰম্ভণিৰে পৰা বৰ্তমানলৈকে কেইবাগৰাকীও প্ৰতিভাশালী লেখক-লেখিকা ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। তদুপৰি, কোনো এক সময়ৰ সাহিত্যৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ দিশ একোটিও আলোচনাত সামৰি লোৱা হৈছে। গতিকে, সাহিত্যৰ ইতিহাস নহ'লেও অসমীয়া সাহিত্যৰ এক সামগ্ৰিক পৰিচয় পুথিখনে দাঙি ধৰিব পাৰিব বুলি ধাৰণা কৰা হৈছে। ধাৰণাহে কৰা হৈছে, বিচাৰ কৰিব পাঠক-পাঠিকাই।

পুথিখন আগ্ৰহেৰে প্ৰকাশ কৰা কাৰণে 'চন্দ্ৰ প্ৰকাশ'ৰ শ্ৰীৰাজেন্দ্ৰ মোহন শৰ্মালৈ আমাৰ আন্তৰিক শলাগ আগবঢ়ালোঁ। আমাৰ প্ৰতিখন পুথিৰ ক্ষেত্ৰত তেখেতে দেখুৱা উৎসাহৰ কথা মনত ৰাখিছোঁ।

শৈলেন ভৰালী

বিষয়সূচী

১)	মাধৱ কন্দলি দুজন নে এজন?	০১
২)	অংকীয়া ভাওনা আৰু আধুনিক নাট্যচিন্তা	০৮
৩)	শংকৰদেৱৰ নাটৰ স্থায়ী আবেদন	১৮
৪)	শংকৰদেৱৰ চিন্তাত মানৱতাবাদ	২৬
৫)	ঊনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় নৱজাগৰণ আৰু অসম	৩৩
৬)	ঊনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্যত জাতীয়তাবাদী চিন্তা	৩৯
৭)	সাহিত্য-সমালোচক বাণীকান্ত কাকতি	৪৯
৮)	জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৌন্দৰ্য- সাধনা আৰু তেওঁৰ শিল্পকৰ্ম	৫৬
৯)	হলীৰাম ডেকাৰ উপন্যাস	৭৬
১০)	'ৰামধেনু'ৰ যুগমীয়া অৱদান	৮৬
১১)	অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতিঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল	৯৪
১২)	স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া উপন্যাসৰ ধাৰা	১০৭
১৩)	অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস- প্ৰণেতা ৰূপে মহেশ্বৰ নেওগ	১১৫
১৪)	সাহিত্য-সমালোচক সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা	১২১
১৫)	নৱকান্ত বৰুৱাৰ উপন্যাসত ইতিহাস-চেতনা	১২৮
১৬)	মেদিনী চৌধুৰীৰ 'বগুকা বেহাৰ'	১৩৩
১৭)	অৰুণ শৰ্ম্মাৰ নাটক	১৪১
১৮)	মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ উপন্যাসত মানৱতাবাদ	১৪৮

মাধৱ কন্দলি দুজন নে এজন ?

মাধৱ কন্দলি বুলিলেই ৰামায়ণৰ ৰচক মাধৱ কন্দলিক বুজা যায়। উত্তৰ ভাৰতৰ প্ৰান্তীয় ভাষাসমূহৰ ভিতৰত মাধৱ কন্দলিৰ অসমীয়া ৰামায়ণকেই আটাইতকৈ প্ৰাচীন বুলি ধৰা হয়। সেইফালৰপৰা মাথোন অসমীয়া সাহিত্যতে নহয়, ভাৰতীয় সাহিত্যতো মাধৱ কন্দলিৰ এখন বিশিষ্ট আসন আছে। কিন্তু মাধৱ কন্দলিৰ কাল, স্থান আৰু ৰচনাকৃতিক লৈ এতিয়াও খেলি-মেলি আঁতৰ হোৱা নাই। প্ৰথমতে, মাধৱ কন্দলিয়ে নিজে 'সাতকাণ্ড ৰামায়ণ পদবন্ধে নিবন্ধিলো' বুলি কৈছে।[১] কিন্তু প্ৰচলিত ৰামায়ণৰ মাথোন পাঁচোটা কাণ্ডহে তেওঁৰ ৰচনা বুলি নিশ্চিতভাবে জনা গৈছে। আন দুটা কাণ্ড, আদি আৰু উত্তৰা পৰৱৰ্তী কালত মাধৱদেৱ আৰু শংকৰদেৱে সংযোগ কৰি কন্দলি ৰামায়ণ সম্পূৰ্ণ কৰিছে। প্ৰচলিত ৰামায়ণত এই কথা জল্-জল্‌কৈ ওলাই আছে। এই দুটা কাণ্ড মাধৱ কন্দলিয়ে ৰচনা কৰাৰ কোনো সঠিক প্ৰমাণ এতিয়ালৈকে আমাৰ হাতত পৰাহি নাই। দ্বিতীয়তে, মাধৱ কন্দলিয়ে নিজে 'বৰাহ ৰাজা' মহামাণিক্যৰ অনুৰোধক্ৰমে ৰামায়ণ ৰচনা কৰা বুলি আৰু মহামাণিক্যৰ কথামতে মূল ৰামায়ণৰ সাৰভাগ লৈ তাত কিছু কাব্যৰস সংযোগ কৰা বুলি উল্লেখ কৰিছে।[২] ইয়াৰ পৰাই সহজে বুজিব পাৰি, মাধৱ কন্দলিয়ে বৰাহ-ৰজা মহামাণিক্যৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। গতিকে, মহামাণিক্যৰ ৰাজত্বৰ সময় উলিয়াই ল'ব পাৰিলেই মাধৱ কন্দলিৰ সময় নিৰ্ণয় কৰিবলৈ অসুবিধা নহয়। কিন্তু মহামাণিক্যই কোন সময়ত ৰাজত্ব কৰিছিল আৰু তেওঁ কোন বংশৰ ৰজা আছিল, সেই বিষয়ে বিভিন্নজনে বিভিন্ন মত আগবঢ়াইছে। অৱশ্যে, সৰহভাগৰ মতে, মহামাণিক্য কছাৰী বংশৰ ৰজা আছিল। খ্ৰীষ্টিয় দ্বাদশ শতিকাৰপৰা চতুৰ্দশ শতিকাৰ ভিতৰত কছাৰী ৰজাসকলে নিজকে 'বৰাহ' অথবা 'বৰাহি' ৰজা বুলি পৰিচয় দিছিল। মহামাণিক্য সেই বংশৰে এজন ৰজা আছিল। মহামাণিক্য বিষয়ক এই তথ্যৰ আধাৰতে ক'ব পাৰি, মাধৱ কন্দলি কোনোপধ্যে চতুৰ্দশ শতিকাৰ পাছৰ কবি হ'ব নোৱাৰে। মাধৱ

---

১. লংকাকাণ্ড, ৬৭১০

২. কৱিৰাজ কন্দলি যে আমাকেসে বুলিবয়
কৰিলোহো সৰ্ব্বজন বোধে।
ৰামায়ণ সুপয়াৰ শ্ৰীমহামাণিকে যে
বৰাহ ৰাজাৰ অনুৰোধে।।
সাতকাণ্ড ৰামায়ণ পদবন্ধে নিবন্ধিলো
লম্ভা পৰিহৰি সাৰোদ্ধৃত।
মহামাণিকৰ বোলে কাব্যৰস কিছো দিলো
দুগ্ধক মথিলে যেন ঘৃত।।

লংকাকাণ্ড, ৬৭১০

কন্দলিৰ জন্ম-মৃত্যুৰ সময় খাটাংকৈ নিৰ্দ্ধাৰণ কৰিবপৰা নহ'লেও তেওঁ যে শংকৰদেৱৰ আগৰ কৰি, সেই তথ্য আমাৰ হাতত আছে। আন নালাগে, শংকৰদেৱে তেওঁৰ 'পূৰ্ব কৰি অপ্ৰমাদী' বুলি কৈ তেওঁৰ কৰি-প্ৰতিভাৰ প্ৰতি গভীৰ শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰিছে।[৩] তদুপৰি, ভাষাতাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ জৰিয়তেও পণ্ডিতসকলে ধাৰণা কৰিছে যে মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ ভাষা কোনোপধ্যে চতুৰ্দশ শতিকাৰ পাছৰ নহয়।[৪]

ৰামায়ণত মাধৱ কন্দলিয়ে নিজৰ পৰিচয় যিদৰে দিছে, তাৰ পৰাই অনুমান কৰিব পাৰি যে ৰামায়ণ ৰচনা কৰাৰ পূৰ্বেই তেওঁ 'কবিৰাজ' উপাধি লাভ কৰিছিল।[৫] গতিকে, ৰামায়ণৰ আগতেই তেওঁ আন কাব্য নিশ্চয় ৰচনা কৰিছিল। কিন্তু মাধৱ কন্দলিৰ ভণিতাযুক্ত 'দেৱজিত'ৰ বাহিৰে তেওঁৰ আন কোনো কাব্যৰ সন্ধান উলিয়াব পৰা হোৱা নাই। আনকি, 'দেৱজিত' খনকো তেওঁৰ ৰচনা বুলি মানি ল'বলৈ বহুতে সংকোচ কৰিছে। তেওঁলোকে ভাবে, 'দেৱজিত'খনো এজন মাধৱ কন্দলিৰেই ৰচনা। 'দেৱজিত'ৰ আটাইবোৰ পাণ্ডুলিপিতেই মাধৱ কন্দলিৰ ভনিতাই পোৱা হৈছে। কিন্তু ৰামায়ণৰ মাধৱ কন্দলি গৰাকীয়েই যে 'দেৱজিত'ৰো কবি, অৰ্থাৎ একেগৰাকী ব্যক্তি, তেনে কথা তেওঁলোকে নিসংকোচে মানি ল'বলৈ অসুবিধা পাইছে। ইয়াৰ কাৰণ, সমস্ত কাব্যখনতেই শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য আৰু নামধৰ্ম তথা হৰি-নামৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপন্ন কৰাৰ চেষ্টা জড়িত হৈ আছে। উদাহৰণ হিচাপে, কেইফাকিমান পদলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি –

অজ ব্ৰহ্মা কৃষ্ণে আচে ত্ৰৈলোক্যক ধৰি।
হেনয় কৃষ্ণক পূজা মনত সাদৰি।।
সিয়ে জে কৃষ্ণক পূজা কৰা হৰিহয়।
অক্ষয় প্ৰানক পাইবা বুলিলো নিচয়।। (দেৱজিত, ২৯)
তপ জপ জজ্ঞ দান তিৰ্থ ব্ৰত জত।
অপ্ৰয়াসে সিজে সবে নামৰ লগত।। (দেৱজিত, ১৭৮)
নামক কৰিয়া ধন নামেসে জানিবা প্ৰান
নামকেসে কহে শাস্ত্ৰগনে।
অষ্টাদস পুৰানত ভাগৱতে কহে জত
তৰিবে নপাৰে পৰম বিনে।।

৩. উত্তৰাকাণ্ড, পদ ৭০৪১
৪. B. Kakati, Assamese, Its Formation and Development, P 14
৫. লংকাকাণ্ড, পদ ৬৭১০

ধন জন অৰ্থ চয় জানা সবে মায়াময়
সমস্তে বস্তুক তেজি আতি।
বিসয়ক পৰিহৰি হৰি নাম খান্দা ধৰি
পেলায়োক মোহ জৰি কাটি।।

(দেৱজিত, ২১৭, ২১৮)

কৃষ্ণৰ চৰনে সমৰ্পিয়ো মন প্ৰান।
অনেক জন্মৰ নষ্ট হয়ে পাপগন।
কৃষ্ণ বিনে সংসাৰত নাহি মুক্ষকাম।
আমাৰ সন্মতে ধৰা কৃষ্ণ গুন নাম।।

০ ০ ০

জিসব কথাত আচে কৃষ্ণ গুন নাম।
সিসব কথাক ভজা নকৰি বিশ্ৰাম।।

(দেৱজিত, ৫৮৪-৫৮৬)

এইবোৰে প্ৰমাণ কৰে, কাব্যখনত ভক্তিধৰ্মৰ প্ৰভাৱ অতি স্পষ্ট। প্ৰশ্ন হ'ল, ৰামায়ণৰ কৱি মাধৱ কন্দলিৰ ৰচনাত এনেধৰণৰ প্ৰভাৱ সম্ভৱ হ'ব পাৰেনে? মাধৱ কন্দলি শংকৰী যুগৰ আগৰ কৱি। নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ পূৰ্বে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা প্ৰচাৰক অথবা হৰি-নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তনৰ উপদেশযুক্ত ভক্তি ধৰ্ম বিষয়ক পদৰ প্ৰাধান্য সাধাৰণতে স্বীকাৰ কৰি লোৱা নহয়। ইয়াৰ প্ৰমাণ হিচাপে মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণলৈ আঙুলিয়াই দেখুওৱা হয়। প্ৰচলিত ধাৰণামতে, কন্দলি ৰামায়ণ লৌকিক, শাস্ত্ৰ-কবিতা। মহামাণিক্যৰ কথামতে তেওঁ তাত কিছু কাব্য-ৰস দিছে। তদুপৰি, কন্দলি ৰামায়ণত 'ভজনীয় গুণ' অথবা ভকতীয়া পদৰ অভাৱ অনুভৱ কৰিয়েই শংকৰী যুগত অনন্ত কন্দলিয়ে ভাগৱত-মিশ্ৰিত, ভক্তিপ্ৰধান ৰামায়ণ ৰচনা কৰিবলৈ লৈছিল বোলা পদ কেইফাকি উদ্ধৃত কৰা হয়।[৬] কথা গুৰুচৰিত মতে, অনন্ত কন্দলিৰ উদ্দেশ্য আছিল, মাধৱ কন্দলিৰ কৱিতা ঢাকি ভাগৱতী ভক্তি-ধৰ্মৰ অনুকূলে ৰামায়ণ

৬) মাধৱ কন্দলি বিৰচিলা ৰামায়ণ।
তাক শুনি আমাৰ আকুল কৰে মন।।
ৰামৰ সামান্য সত্ত কথা যথাৱত।
ভজনীয় গুণ ৰত নভৈল ব্যেকত।।
শুনা নৰ নাৰী এক মন কৰি
ৰামায়ণ পূণ্য কথা।
মহাভাগৱত মিশ্ৰ কিছু আছে।
দুগ্ধভেসে মধু জায়া।।

ৰচনা কৰা। কথা বিষম যেন দেখি অৰ্থাৎ মাধৱ কন্দলিৰ দৰে 'অপ্ৰমাদী' নমস্য কৱিক তল পেলাবৰ চেষ্টা কৰা বুলি ভাবি শংকৰদেৱে মাধৱদেৱৰ জৰিয়তে আদিকাণ্ড ৰচনা কৰাই আৰু নিজে উত্তৰাকাণ্ড ৰচনা কৰি কন্দলি-ৰামায়ণত সংযোগ কৰিলে। গতিকে, কন্দলি ৰামায়ণৰ আগ আৰু গুৰি বৈষ্ণৱ-আদৰ্শত গঢ় লৈ উঠিল। সিমানেই নহয়, আদি আৰু উত্তৰা কাণ্ডৰ দৰে আন পাঁচ কাণ্ডতো মাধৱদেৱে ভক্তিমূলক উপদেশ লগাই দি মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণখনকেই বৈষ্ণৱ-সমাজৰ গ্ৰহণযোগ্য কৰি তুলিলে।[৭] ইয়াৰ পৰাই বোধকৰোঁ ধৰি লোৱা হৈছে যে শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাহাত্ম্যসূচক, হৰি-নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্ত্তনত ভৰ দিয়া কাব্য, 'দেৱজিত' প্ৰাক্-শংকৰী যুগৰ কবি গৰাকীৰ সৃষ্টি নহয়, পৰৱৰ্তী যুগৰ অৰ্থাৎ শংকৰী যুগৰ সৃষ্টি। কিন্তু 'দেৱজিত' শংকৰী যুগৰ অন্য এগৰাকী মাধৱ-কন্দলিৰ ৰচনা বুলি ধৰি লোৱাৰ পথ মুঠেও সুচল নহয়। এই পথত ভৰি দিয়াৰ লগে লগে উজুটি খাবলগীয়া হয়। নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ সময়ৰে পৰা অৰ্থাৎ শংকৰী যুগত কৃষ্ণ, বিষ্ণু, হৰি আৰু নাৰায়ণ অভিন্ন। শংকৰী যুগৰ ভক্তি-ধৰ্মৰ এই আদৰ্শৰ বিপৰীতে, 'দেৱজিত'ত কৃষ্ণ আৰু বিষ্ণু অভেদ নহয়, কৃষ্ণ, হৰি আৰু নাৰায়ণহে অভেদ। এই ধাৰণাৰ স্পষ্ট আভাস পোৱা যায়, এনেবোৰ চৰণত ঃ

অজ ব্ৰহ্মা কৃষ্ণৰ জে জোগমায়া বড়।
ওৰক নপাৰে ব্ৰহ্মা বিষ্ণু মহেশ্বৰ।। (দেৱজিত, ২৫)

মাধৱক ইন্দ্ৰে জে নিন্দিলা জত জত।
মুনি ব্ৰহ্মা বিষ্ণু হৰে কানে দিলা হাত।। (দেৱজিত, ৩৪)

এহিমতে কৃষ্ণে গুনি কৰিলন্ত সাৰ।
কৃষ্ণ ধনঞ্জয় দুয়ো ভৈলো অৱতাৰ.।।

নৰ নাৰায়ন দুয়ো ভৈলো উতপন।
ইন্দ্ৰৰ লগত আমি কৰো ৰন।। (দেৱজিত, ১০০)

তোমাৰতো দাস আমি ব্ৰহ্মা বিষ্ণু হৰ।
তোমাৰেতো ভৃত্য আমি তিনিয়ো কিঙ্কৰ।।

কৌটি কৌটি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ তুমি নাৰায়ন।
তোমাৰ চৰনে প্ৰভু পসিলো সৰন।। (দেৱজিত, ১০৫০-৫৮)

দৰ্প কৰি কৃষ্ণ আগে বুলিলন্ত হৰ।
অৰ্জুনৰ হাতে হৰি কৰাইলা সমৰ।। (দেৱজিত, ৯৩২)

---

৭. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ লেখাৰু সম্পাদিত, কথাগুৰুচৰিত, পৃ ১৫১

কৃষ্ণ, বিষ্ণুৰ এই পৃথকতালৈ চাই কাব্যখন শংকৰী যুগৰ ৰচনা বুলি কোনোপধ্যে ভাবিব নোৱাৰি, প্ৰাক্-শংকৰী যুগৰ ৰচনা বুলিহে ক'ব লাগিব। কাৰণ, ভাগৱত পুৰাণত (দশম স্কন্ধৰ উনানব্বৈ অধ্যায়ত) হৰি আৰু কৃষ্ণৰ এনেধৰণৰ ভিন্নতাৰ ইংগিত থাকিলেও শংকৰী যুগত এই ভিন্নতা মানি লোৱা হোৱা নাছিল। সেইদৰে, আন কোনো পুৰাণত কৃষ্ণ আৰু বিষ্ণুৰ ভিন্নতাৰ কথা থাকিব পাৰে। কিন্তু প্ৰাক্-শঙ্কৰী যুগতহে এনে এটি ধাৰণাৰ স্বীকৃতি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। শংকৰদেৱৰ আগতে অসমত বৈষ্ণৱ-ধৰ্ম্মমতে আন্দোলনৰ ৰূপ লাভ কৰা নাছিল, সঁচা ; কিন্তু প্ৰাক্-শংকৰী যুগতেই যে অসমত বৈষ্ণৱাদৰ্শই প্ৰতিষ্ঠা আৰু প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছিল, তাৰ নিদৰ্শন মাধৱ কন্দলিৰ সমকালীন কৱিসকলৰ ৰচনাসমূহতেই পোৱা যায়। হেম সৰস্বতী, ৰুদ্ৰ কন্দলি হৰিবৰ বিপ্ৰ আদিৰ ৰচনাত বৈষ্ণৱ মতাদৰ্শৰ স্পষ্ট প্ৰভাব আছে। আনকি, কন্দলি-ৰামায়ণতো ইয়াৰ নিদৰ্শন কম নহয়। কন্দলি-ৰামায়ণত ভক্তিৰ 'আঁচুফুল' মাধৱদেৱৰ সংযোজন বুলি ধৰি লোৱা কথা বৰ বিশ্বাসযোগ্য নহয়। কাৰণ, ভক্তি-বিষয়ক উপদেশ মাথোন একোটি খণ্ডৰ শেহতেই নহয়, মাজতো আছে। গুৰুচৰিতৰ দোহাই দি ভক্তিৰ 'আঁচুফুল' মাধৱদেৱে সংযোগ কৰা বুলি কোনোবাই ক'ব পাৰে ; কিন্তু তেতিয়াও প্ৰতিটো কাণ্ডৰ ভিতৰ'ভাগৰ এনে কিছুমান পদলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি, যিবোৰত বৈষ্ণৱ-কৱিৰ আদৰ্শ অতি ফট্‌ফটীয়াকৈ ওলাই আছে। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে, লংকাকাণ্ডৰ তলৰ পদ কেইফাকিলৈ চালেই হ'ল ঃ

কাৰণ মায়া আদি যত অধীন যাহাৰ।
পূৰ্ণব্ৰহ্ম মূৰ্ত্তি ৰাম কৰো নমস্কাৰ।। (অৰণ্যকাণ্ড, ২৯৮৭)

যাৰ আদি অন্ত বেদে নজানন্ত
নিৰ্গুণ গুণ সাগৰ।
যিটো সৰ্বোত্তম নাহি যাৰ সম
মায়াৰ যিটো ঈশ্বৰ।।
হেন দেৱ হৰি মায়া বশ্য কৰি
হিত চিন্তি জগতৰ।
পৰমাত্মা তত্ত্ব ভৈলন্ত বেকত
ৰাজা দশৰথ ঘৰ।। (লংকাকাণ্ড, ৬৭১৪)

— — —

যাহাৰ শ্ৰৱণ কীৰ্ত্তনে কৰয়
অধমক আতি গতি।
হেনয় তোমাৰ চৰণত হৌক
মোহোৰ নিৰ্ম্মল ৰতি।।

(লংকাকাণ্ড, ৬৭১৫)

এনেধৰণৰ ভালেমান চৰণত ৰামক সৰ্বশক্তিমান, জগতৰ একমাত্ৰ উদ্ধাৰকৰ্তা স্বয়ং ভগৱানৰ অৱতাৰৰূপে দাঙি ধৰি ৰাম-নাম শ্ৰৱণ-কীৰ্তনৰ জৰিয়তে মুকুতি লাভৰ উপদেশ দি নামধৰ্ম-মত প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। খুব সম্ভৱ, মূলৰ প্ৰতি আনুগত্য ৰক্ষা কৰিবলৈ বিচাৰিলেই মাধৱ কন্দলিয়ে ৰামায়ণত ভক্তি-ধৰ্ম বিষয়ক পদ প্ৰচুৰ পৰিমাণে সংযোগ নকৰিলে আৰু ভক্তি-ভাব ঠায়ে ঠায়ে প্ৰদৰ্শন কৰা সত্বেও 'দেৱবাণী নুহি ইটো লৌকিকহে কথা'[৮] বুলিকৈ মাথোন বিনম্ৰতাহে প্ৰকাশ কৰিছে। সেইবাবেই হয়তো অনন্ত কন্দলিৰ দৰে পৰম বৈষ্ণৱ-কবি সন্তুষ্ট হ'ব পৰা নাছিল। কিন্তু সেইটোৱে নুবুজায় যে ৰামায়ণত ভক্তি পদৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰা নাযায় অথবা মাধৱ কন্দলিয়ে বৈষ্ণৱ প্ৰভাৱপুষ্ট আন কাব্য ৰচনা কৰা নাছিল। শংকৰদেৱে কন্দলি-ৰামায়ণ ৰক্ষা কৰাৰ কাৰণে বিশেষ ধৰণে যত্নপৰ হোৱাৰ পৰাও বুজিব পাৰি যে ইয়াত ভক্তি-পদ আছিল আৰু মাধৱ কন্দলি বৈষ্ণৱ কবিয়েই আছিল। গতিকে, 'দেৱজিত' ৰামায়ণৰ কবি, মাধৱ কন্দলিৰ ৰচনা বুলি ভবাৰ থল আছে।

মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ লগত 'দেৱজিত' কাব্যৰ ভাষাগত মিলো নথকা নহয়। সন্দেহ নাই, ৰামায়ণত কাব্য-ৰস অধিক পৰিমাণে পোৱা যায়। কাৰণ, ৰামায়ণ মাথোন যুদ্ধক লৈয়ে ৰচিত নহয়, অন্যান্য বহুতো বিষয়ক বৰ্ণনা ইয়াত সন্নিবিষ্ট হৈছে। কিন্তু 'দেৱজিত' সম্পূৰ্ণৰূপে যুদ্ধ-বিষয়ক কাব্য, মাথোন যুদ্ধৰ বৰ্ণনাইহে ইয়াত ঠাই পাইছে। তথাপি, মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণৰ ভাষাৰ ভালেমান বৈশিষ্ট্যই 'দেৱজিত'ত ধৰা পৰিছে। ভাষাৰ ফালৰপৰা দুয়োখন কাব্যৰ মাজৰ কেইটিমান সাদৃশ্যলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি :

ক) নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়ৰ মিল : খান (হাতখান), পাট (সৰপাট), গোট (মুখগোট), হানো (দুই হানো শৰীৰ) আদি ৰামায়ণত ব্যৱহৃত নিৰ্দিষ্টতাবাচক প্ৰত্যয়সমূহ 'দেৱজিত'তো পোৱা গৈছে।

খ) ৰামায়ণত দেখিবলৈ পোৱা কিছুমান বিশেষধৰণৰ প্ৰকাশভংগী 'দেৱজিত'তো আছে। যেনে-

ব্ৰহ্মাৰ দিবাৰ অস্ত্ৰ জুৰিলেক চাপে।। (লংকাকাণ্ড, ৫৩৭৯)
ব্ৰহ্মাৰ দিবাৰ সব ইন্দ্ৰে প্ৰহাৰিলা। (দেৱজিত, ৪৮৭)

গ) অনুকাৰ শব্দৰ মিল : ৰামায়ণত পোৱা কিছুমান অনুকাৰ শব্দ 'দেৱজিত'তো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। যেনে,

ভকৰ ভকৰ কৰি অগনি নিকলে। (লংকাকাণ্ড, ৬৪০০)
ভকৰ ভকৰ কৰি অগনি নিকলি।। (দেৱজিত, ৪৮৩)

৮. কিষ্কিন্ধ্যাকাণ্ড, ১৫১

ঘ) যুদ্ধত প্ৰয়োগ কৰা অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰসমূহৰ নামবোৰৰ মিল থকাৰ উপৰিও ৰামায়ণত দেখিবলৈ পোৱা বহুতো অচিনাকী শব্দ 'দেবজিত'তো চকুত পৰে। যেনে, আস্ফোট, টাই, দড়াদড়ি, নিবৰ্ত্তন, পৰাই, বঝাইলা, বদ্ধ, বলিয়াৰ, বিহৰাইল, সনাই, সন্ধুক্ষণ ইত্যাদি।

ঙ) ৰামায়ণ আৰু 'দেবজিত'ৰ কিছুমান চৰণ মন কৰিবলগীয়া ঃ

হৃদয়ত পৰি শৰ পিঠিত বজাইল। (লংকাকাণ্ড, ৫৩৬৭)
হৃদয়ত পড়ি বান পিঠিত বঝাইল। (দেবজিত, ৭৭৪)
বিশ্বাস শবদে শৰ চলে আকাশত (কিষ্কিন্ধ্যাকাণ্ড, ৩৬০৮)
বিস্বাস সবদে দণ্ড জায় আকাশত। (দেবজিত, ৩৩৫)
দাৰুণ প্ৰহাৰে কপি ভৈলন্ত বিহ্বল।
ঢলিয়া পৰিলা যেন পৰ্বত সচ্চল।। (লংকাকাণ্ড, ৫৩৪৯)
সৰৰ প্ৰহাৰে বিৰ কৰে টলবল।
নিঢালে পড়িলা জেন পৰ্বত সচ্চল। (দেবজিত, ১০২১)
ৰাবণৰ আগে তই মুনিষ বোলাইলি। (অৰণ্যকাণ্ড, ২৮৮৫)
কৃষ্ণৰ সহায় পাই মুনিস বোলাস।। (দেবজিত, ৮৬০)

এই আটাইখিনিলৈ চাই ৰামায়ণৰ কবি গৰাকীকেই যে 'দেবজিত'ৰো কবি, তেনে এটি সিদ্ধান্তলৈ বোধকৰোঁ আহিব পাৰি। ৰামায়ণত ভক্তি পদৰ প্ৰাধান্য আশা কৰিব নোৱাৰি, কাৰণ, ৰামায়ণ অনূদিত গ্ৰন্থ। 'দেবজিত' সেই বন্ধনৰ পৰা মুক্ত। গতিকে, ইয়াত কবিৰ ধৰ্মীয় অনুভূতিয়ে অধিক স্পষ্ট ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰিবলৈ সুযোগ পাইছে।◆

অংকীয়া ভাওনা আৰু আধুনিক নাট্যচিন্তা

ভাৰতীয় নাট্যকলাৰ অতি প্ৰাচীন আৰু সমৃদ্ধিশালী পৰম্পৰা আছে। এই পৰম্পৰা ইমানেই সুপ্ৰসিদ্ধ যে পাশ্চাত্যৰ কোনো কোনো মঞ্চ শিল্পীয়ে প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাট্যচিন্তাৰ পৰাই প্ৰেৰণা লাভ কৰাৰ কথা স্বীকাৰ কৰি থৈ গৈছে। কিন্তু আধুনিক ভাৰতীয় নাটক এই পৰম্পৰাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন। আধুনিক ভাৰতীয় নাটক পাশ্চাত্য নাটকৰ আৰ্হিত গঢ় লৈ উঠিছে। অনেক ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্যৰ কলা-কৌশলসমূহ যান্ত্ৰিকভাবেই অনুকৰণ কৰা হৈছে। কিন্তু সুখৰ কথা, বিংশ শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকৰ পৰা এচাম নাট্যশিল্পী পৰম্পৰা-সচেতন হোৱা দেখা গৈছে। তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰিছে যে ইউৰোপীয় কলা-কৌশল আৰু ৰীতি-নীতিৰ মাজেদি ভাৰতীয় চিন্তাৰ গভীৰতা প্ৰকাশ নাপায়। ভাৰতীয় জীৱন-দৰ্শনৰ স্বীকয়তা তথা গভীৰতা ভাৰতৰ নিজস্ব শিল্প-ৰীতিৰ জৰিয়তেহে পৰিস্ফুট হৈ উঠিব পাৰে। দেশীয় ঐতিহ্যৰ ভেটিত প্ৰতিষ্ঠিত নহ'লে শিল্পকৰ্মৰ সংবেদনশীলতা হ্ৰাস পায়। গতিকে, ভাৰতীয় নাট্যকলাই পাশ্চাত্য ৰীতিৰ পৰিৱৰ্তে প্ৰাচীন ভাৰতৰ লোককলা আৰু পৰম্পৰাগত নাটকৰ পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। ইয়াৰ মাজেদিহে ভাৰতৰ নিজস্ব পৰিচয় অৰ্থাৎ ভাৰতীয়ত্ব ফুটি উঠিব। এই উপলব্ধিৰ পৰিণতিস্বৰূপেই থলুৱা লোককলাৰ উপকৰণেৰে ভাৰতৰ নিজস্ব নাট্যসম্পদ গঢ়ি তোলাৰ এক সজাগতাই গা কৰি উঠিছে আৰু ইয়াৰ বাবে সৰ্বতোমুখী উদ্যম লৈছে ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ কেইবাগৰাকীও মঞ্চ শিল্পীয়ে। অৱশ্যে এই সজাগতা সৃষ্টিত ভাৰতৰ সংগীত নাটক অকাডেমীৰো বৰঙণি আছে। এই উদ্দেশ্যেই দিল্লীৰ হবিব তনবিৰে 'নয়া থিয়েটাৰ' প্ৰতিষ্ঠা কৰি উত্তৰ ভাৰতৰ নৌটংকি আৰু অন্যান্য লোককলাৰ মূল সূত্ৰসমূহৰ সহায় লৈ নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশন কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰিছে। সেইদৰে নাৰায়ণ পন্নিকৰ আৰু বি.ডি. কাৰন্থে দক্ষিণ ভাৰতৰ, শম্ভু মিত্ৰই বংগদেশৰ আৰু ৰতন থিয়ামে মণিপুৰৰ লোককলাৰ অনুপ্ৰেৰণাৰে নাটক পৰিবেশন কৰি ভাৰতীয় মঞ্চত এক শক্তিশালী প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

অসমীয়া নাটকৰো সুপ্ৰাচীন ইতিহাস আছে। যোড়শ শতিকাৰ আৰম্ভণিতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে প্ৰৱৰ্তন কৰা অংকীয়া নাটৰ পৰাই অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিক ইতিহাস আৰম্ভ হৈছে। প্ৰাচীন ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰৰ আলমত সৃষ্টি কৰা হ'লেও অংকীয়া

নাটত থলুৱা লোকনাট্যানুষ্ঠানসমূহৰ উপকৰণেই সৰহ পৰিমাণে সংযোগ কৰা হৈছিল। শংকৰদেৱৰ লক্ষ্য আছিল ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ পথ প্ৰশস্ত কৰা। সেই বাবে তেওঁ নাট আৰু অভিনয়ক জনসাধাৰণৰ ওচৰ চপাই নিয়াৰ চেষ্টাৰে সংস্কৃত নাট্যৰীতি সৰলীকৰণৰ দ্বাৰা জনমুখী কৰি তুলিবলৈ বিচাৰিছিল। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁক সহায় কৰিছিল ইতিপূৰ্বে প্ৰচলিত হৈ থকা লোকনাট্যনুষ্ঠানসমূহে। এই অনুষ্ঠান সমূহৰ অনুপ্ৰেৰণাতেই তেওঁ সংস্কৃত নাটকৰ পদ্ধতি জনসাধাৰণৰ উপযোগীকৈ সহজ-সৰল কৰি লৈছিল। আন নালাগে, অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকালৈ চালেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব। 'সূত্ৰধাৰ' নামটো তেওঁ নিশ্চয় নাট্যশাস্ত্ৰৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু সৰ্বসাধাৰণ দৰ্শকৰ কথা ভাবি সূত্ৰধাৰক তেওঁ অন্য ধৰণে ৰূপ দিছিল। কাৰণ, শংকৰদেৱৰ প্ৰধান লক্ষ্য আছিল কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰ কৰা আৰু আনহাতে, সংস্কৃত নাটকৰ উদ্দেশ্য আছিল বিশেষ এক শ্ৰেণী দৰ্শকৰ মনত বিভিন্ন ৰসৰ সঞ্চাৰ কৰা। আনকি, অভিনয়ৰ কাৰণেও শংকৰদেৱে সংস্কৃত নাট্যকলাৰ আদৰ্শ সম্পূৰ্ণৰূপে গ্ৰহণ কৰা নাছিল আৰু নাট্যশাস্ত্ৰৰ বিধি-নিষেধো কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত উলংঘা কৰিছিল। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে, ভোজন, বিবাহ, যুদ্ধ, মৃত্যু আদিৰ দৃশ্য মঞ্চত দেখুৱাব নালাগে। অংকীয়া ভাওনাত এইবোৰ দেখুওৱা হৈছে। নাট্যসংস্কৃতিৰ মাজেদি স্থানীয় বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰে শংকৰদেৱে থলুৱা লোককলাৰ সহায় লৈ অসমৰ নিজস্ব নাট্যসম্পদ গঢ়ি তুলিছিল। কিন্তু অংকীয়া নাটৰ এই পৰম্পৰাৰ লগত আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ যোগসূত্ৰ স্থাপন নহ'ল। আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ জন্ম আৰু বিকাশত পাশ্চাত্য নাটকৰ আদৰ্শ আৰু অনুপ্ৰেৰণাহে জড়িত হৈ আছে। যোৱা প্ৰায় ডেৰশ বছৰে পাশ্চাত্যৰ ৰীতি-নীতি আৰু চিন্তা-চৰ্চাই অসমীয়া নাটকৰ গতিপথ নিৰ্ণয় কৰি আহিছে। শ্বেইক্সপীয়েৰীয় নাটকৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বৰ্তমানৰ এণ্টিনাটকলৈকে সকলোবোৰ কৌশল অনুসৰণ আৰু অনুকৰণ কৰা হৈছে। কিন্তু সেইবোৰে অসমীয়া নাটকৰ বিশিষ্টতা প্ৰকাশ কৰা নাই। সেইবোৰৰ জৰিয়তে বিশ্বৰ দৰবাৰত অসমীয়া নাটকে মৰ্য্যাদাপূৰ্ণ আসন লাভ কৰিব পৰা নাই। এই সত্য এতিয়া অসমীয়া নাট্যকাৰে উপলব্ধি কৰিছে আৰু আশীৰ দশকৰ পৰা অসমৰ মঞ্চত এক নতুন সজাগতাই ক্ৰিয়া কৰিছে। অসমীয়া নাটকৰ স্বকীয়তা বজাই ৰখাৰ কাৰণে আৰু লগতে সংবেদনশীলতা বৃদ্ধিৰ বাবে থলুৱা পদ্ধতি মঞ্চত প্ৰয়োগ কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। এই উদ্দেশ্যে কোনো কোনোৱে নাটকত ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাউৰীয়া, খুলীয়া ভাউৰীয়া, থিয় নাম ইত্যাদি নাটকীয় উপকৰণযুক্ত থলুৱা অনুষ্ঠানৰ

আৰু কোনো কোনোৱে পৰম্পৰাগত অসমীয়া নাট্যনুষ্ঠান অৰ্থাৎ অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰিছে। কোনো কোনো নাটকত ওজাপালি আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপো ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। সতীশ ভট্টাচাৰ্যই ওজাপালি, ৰমণী বৰ্মনে ঢুলীয়া ভাউৰীয়া, পৰমানন্দ ৰাজবংশীয়ে খুলীয়া ভাউৰীয়া, প্ৰমোদ দাসে থিয় নাম, অখিল চক্ৰৱৰ্তী, মুনীন ভূঞা, আলি হাইদৰে ভাওনাৰ পদ্ধতিৰে নাটক পৰিৱেশন কৰি দৰ্শকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিছে। অৱশ্যে, লোককলা অথবা পৰম্পৰাগত নাটৰ পদ্ধতি নিৰ্বিচাৰে যি কোনো ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰিলে সুফল পোৱা যাব বুলি ভাবিলে ভুল কৰা হ'ব। বিষয়বস্তুৰ প্ৰকৃতিলৈ চাইহে কোনো এটা বিশেষ পদ্ধতি নাটকৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰা হয়। বিষয়ৰ লগত আংগিকৰ এৰাব নোৱৰা সম্পৰ্ক থাকে। এই সম্পৰ্ক তেজ-মঙহৰ সম্পৰ্ক। গতিকে, থলুৱা পদ্ধতিসমূহ ভালদৰে আয়ত্ত কৰি ল'ব নোৱাৰালৈকে আধুনিক বিষয়ৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰি সেইবোৰ প্ৰয়োগ কৰিবলৈ অসুবিধা হ'ব। তদুপৰি, প্ৰাচীন যি কোনো পদ্ধতিকেই অবিকলভাবে আধুনিক নাটকত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ বিচাৰিলে উজুটি খাব লাগিব। দৰ্শকৰ ৰুচি তথা গ্ৰহণ ক্ষমতালৈ চাই আধুনিক চিন্তাৰ লগত খাপ খোৱাকৈ সেইবোৰৰ প্ৰয়োজনীয় সালসলনি ঘটাব লগিব। লগতে চাব লাগিব, সাল-সলনিৰ ফলস্বৰূপে মূল বস্তুটো যাতে বিকৃত নহয়।

অসমৰ নাট্যসংস্কৃতিত অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ সন্মান আছে। প্ৰসংগক্ৰমে কৈ থ'ব পাৰি যে 'অংকীয়া' শব্দটো পিছৰ কালৰ সংযোজন। শংকৰদেৱৰ নাটত নাট, নাটক আৰু যাত্ৰা আদি শব্দৰহে ব্যৱহাৰ আছে। 'অংকীয়া ভাওনা' শব্দ দুটাও আচলতে শংকৰদেৱৰ নাটকেইখন আৰু তেওঁৰ ঠিক পৰৱৰ্তী মাধৱদেৱৰ এখন নাটকৰ ক্ষেত্ৰতহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়, আনবোৰ ক্ষেত্ৰত 'ভাওনা' শব্দ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কোনো কোনো ঠাইত আকৌ গুৰু দুজনাৰ নাটসমূহক গুৰু অংকীয়া নাট বুলিও কোৱা হয় আৰু তেওঁলোকৰ পৰৱৰ্তী কালৰ ৰচনা সমূহক অংকীয়া বোলা হয়। যিয়েই নহওক, অসমীয়া সংস্কৃতিৰ এক বিশিষ্ট অংগ হিচাপে অংকীয়া ভাওনালৈ পোনতে আঙুলিয়াই দিয়া হয়। গতিকে, আধুনিক নাটকত অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতি কিদৰে প্ৰয়োগ কৰিব পাৰি সেই বিষয়ে গভীৰভাৱে চিন্তা কৰাৰ আৱশ্যকতা আছে। ইয়াৰ কাৰণে আমি ভাওনাৰ প্ৰধান উপকৰণকেইটাৰ বিষয়ে চমুকৈ জানি লোৱা ভাল হ'ব। ভাওনাৰ প্ৰধান উপকৰণকেইটা এনে ধৰণৰ : (১) গায়ন-বায়ন (২) সূত্ৰধাৰ (৩) শ্লোক, নৃত্য আৰু গীত ৪) ব্ৰজাবলী ভাষা (৫) মুখা বা ছোঁ।

গায়ন-বায়ন ঃ ভাওনা আৰম্ভ হোৱাৰ ঠিক আগে আগে মাংগলিক অনুষ্ঠান সম্পন্ন কৰা হয়। সংস্কৃত নাটকৰ পূৰ্বৰংগৰ লগত এই অনুষ্ঠানৰ মিল আছে যদিও, অমিলো বহুতখিনি আছে। সংস্কৃত নাটকৰ পূৰ্বৰংগৰ সলনি ভাওনাত এই অনুষ্ঠানক 'ধেমালি' বুলি কোৱা হৈছে আৰু এই অনুষ্ঠান সম্পন্ন কৰে গায়ন-বায়নে। ধেমালিৰ জৰিয়তে গোটেই অনুষ্ঠানটোক বুজোৱা হ'লেও প্ৰকৃততে ধেমালি মাংগলিক প্ৰক্ৰিয়াটোৰ এটা অংশহে। সংস্কৃত নাটকৰ পূৰ্বৰংগত একৈছটা নে বাইছটা ভাগ আছে। ইয়াৰ বিপৰীতে, ধেমালিত আছে বাৰটা। অৱশ্যে, ধেমালিৰ ভাগ কিমান সঠিককৈ কোৱা টান। কাৰণ, সত্ৰভেদে এই ভাগবোৰৰ তাৰতম্য আছে। কিন্তু চাৰি প্ৰকাৰ ধেমালিৰ কথা সৰহভাগ সত্ৰতে শুনা যায়। - সৰু ধেমালি, বৰ ধেমালি, ন ধেমালি আৰু ঘোষা ধেমালি। লাহে লাহে ধেমালিৰ ভাগ আৰু কমাই সৰহভাগতে মাথোন সৰু ধেমালি আৰু বৰ ধেমালি বজোৱাৰ নিয়মহে ৰখা হৈছে। ধেমালিৰ ভাগ যিয়েই নহওক, গায়ন-বায়নে খোল-তাল বজাই, বিভিন্ন ভংগীৰে নৃত্য কৰি আৰু গীত গাই দুই-তিনি ঘণ্টাৰো অধিক সময় ধৰি ধেমালি বজায় আৰু ঘোষা ধেমালিৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলায়। দুই-তিনি ঘণ্টাৰ পিছত ধেমালিৰ অন্ত পৰে আৰু বৰবায়নে সূত্ৰধাৰক মঞ্চলৈ আহ্বান জনায়।

সূত্ৰ ঃ অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰেই আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ বিপৰীতে, ভাওনাত সূত্ৰধাৰ নাটৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে মঞ্চত উপস্থিত থাকে। তেওঁ বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰে, স্থাপকৰ সলনি সংগীৰ সহায়ত সূত্ৰধাৰে বিষয়বস্তু উপস্থাপন কৰি 'ইতি সূত্ৰ নিষ্ক্ৰান্তঃ' বুলি কয় যদিও, তেওঁ মঞ্চৰ পৰা আঁতৰি নাযায়। নান্দী পাঠ কৰাৰ উপৰিও সূত্ৰধাৰে নৃত্যসহ বিভিন্ন মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি ভটিমা গায়, সংগীৰ সহায়ত নাটৰ নাম আৰু বিষয়বস্তু উল্লেখ কৰে, চৰিত্ৰসমূহৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থানৰ কথা ঘোষণা কৰে, নাটকীয়া ঘটনা আৰু পৰিস্থিতি গীত আৰু কথা সূত্ৰৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰে, সংস্কৃত শ্লোকসমূহ আবৃত্তি কৰে, ৰংগমঞ্চত প্ৰদৰ্শন কৰিব নোৱৰা ঘটনাসমূহৰ বৰ্ণনা দিয়ে আৰু শেষত মুক্তিমংগল ভটিমাৰে নাট সামৰে। সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰতকৈ ওজাপালিৰ ওজা, পুতলা নাচৰ বায়ন, কুশান গানৰ মূলৰ লগতহে তেওঁৰ ভূমিকাৰ মিল অধিক। আনকি, সাজপাৰৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁৰ মিল ওজাৰ লগতহে। ওজাৰ দৰে সূত্ৰধাৰেও শুধ বগা পোছাক পিন্ধে! তেওঁৰ গাত দীঘল জামা, কঁকালত ঘুৰি আৰু মূৰত সত্ৰীয়া পদ্ধতিৰ পাগুৰি থাকে।

নৃত্য-গীত আৰু শ্লোক ঃ অংকীয়া নাটত বিষয়বস্তু প্ৰধানকৈ গীত আৰু নৃত্যৰ

মাজেদিহে পৰিবেশন কৰা হয়। গীত আৰু নৃত্যৰ তুলনাত সংলাপৰ ভূমিকা সামান্য। শংকৰদেৱৰ ছখন নাটত এশ উনৈছটি গীত সংযোজন কৰা বুলি কোৱা হৈছে। ইয়াৰ পৰাই ভাওনাত গীতৰ প্ৰাধান্যৰ কথা বুলিব পাৰি। এই গীতসমূহ শাস্ত্ৰীয় তালযুক্ত। গীতৰ উপৰিও আছে নৃত্য। ভাওনাত ৰাস নৃত্য, চালি নৃত্য, যুদ্ধ নৃত্য প্ৰমুখ্যে কেইবা প্ৰকাৰৰ নৃত্য থাকে। নৃত্য-গীতৰ এই প্ৰাধান্যলৈ লক্ষ্য কৰিয়েই কোনো কোনোৱে অংকীয়া নাটক গাঁথনিৰ ফালৰ পৰা নাট আৰু বিষয়ৰ ফালৰ পৰা নাটকীয় ধৰণে পৰিবেশন কৰা গীত-পদৰ সমষ্টি বুলি কৈছে। নাট্য-কাহিনীৰ জকা নিৰ্মাণ কৰা হৈছে সংস্কৃত শ্লোকসমূহৰ দ্বাৰা আৰু গীত-পদ আৰু সংলাপে তাত তেজ, মাংস সংযোগ কৰিছে। শ্লোকসমূহতেই মূল কথাবস্তুৰ আভাস দিয়া হৈছে আৰু গীত-পদ-সংলাপত সেইখিনি মাথোন বহলাই দিয়া হৈছে। গীত-পদৰ জৰিয়তে যি বিষয়ৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে গদ্যাংশত সেইখিনিৰে পুনৰুক্তি কৰা হৈছে। নাটৰ সংলাপ আৰু আন্যান্য অংশ বাদ দি কেৱল গীতৰ সহায়েৰেই নাট্য কাহিনী সহজে অনুধাৱন কৰিব পাৰি। নৃত্য অংকীয়া ভাওনাৰ চৰিত্ৰসমূহৰ কাৰণে এক অপৰিহাৰ্য অংগ। নৃত্যসমূহৰ ভিতৰত সূত্ৰধাৰৰ নৃত্য, কৃষ্ণ অথবা ৰামৰ নৃত্য আৰু গোপীসকলৰ নৃত্য প্ৰধানকৈ উল্লেখযোগ্য। ভাওনাৰ আনবোৰ চৰিত্ৰয়ো নিজ নিজ বৈশিষ্ট্য অনুসৰি নৃত্য কৰিব লাগে। আনকি, অংকীয়া ভাওনাত চৰিত্ৰসমূহে প্ৰৱেশ, প্ৰস্থান, অৱস্থান সকলো নৃত্যৰত অৱস্থাৰেই কৰে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে, ভাওনাৰ প্ৰতিটো কাৰ্য নৃত্যৰ মাজেদি সম্পন্ন কৰা হয়। সেই ফালৰ পৰা অংকীয়া নাটক নৃত্য-গীতবহুল গীতি-নাট বা নৃত্য-নাট আখ্যা দিব পাৰি।

ব্ৰজাৱলী ভাষা : অংকীয়া নাটত ব্যৱহাৰ কৰা ভাষাক ব্ৰজাৱলী অথবা ব্ৰজবুলি বুলি কোৱা হয়। ব্ৰজাৱলী কোনো এক নিৰ্দিষ্ট ঠাইৰ ভাষা নহয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ লীলাভূমি ব্ৰজধামৰ ভাষাৰ লগতো ইয়াৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই। ব্ৰজাৱলী সেই সময়ত উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বৈষ্ণৱ কবিসকলে ব্যৱহাৰ কৰা এক উমৈহতীয়া কৃত্ৰিম ভাষা। শংকৰ-মাধৱে অসমীয়াৰ লগত মৈথিলী, হিন্দী আদি শব্দৰ সংমিশ্ৰণ ঘটাই নাটৰ গীত-পদ আৰু কথাত এই ভাষা ব্যৱহাৰ কৰে। কথিত অসমীয়া ভাষাৰ সলনি তেওঁ এই ভাষা কিয় ব্যৱহাৰ কৰিলে তাৰ নিশ্চয় কাৰণ আছে। শংকৰদেৱৰ উদ্দেশ্য আছিল ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা। সৰ্বসাধাৰণৰ বোধগম্যতাৰ প্ৰতি তেওঁ সততে দৃষ্টি দিবলগীয়া হৈছিল। সংস্কৃত জনসাধাৰণৰ বোধগম্য নহয় কাৰণেই হয়তো তেওঁ সকলো শ্ৰেণীৰ লোকে সহজে গ্ৰহণ কৰিব পৰা আন এটা ভাষাৰ ওচৰ চাপিবলগীয়া হৈছিল ।

তেতিয়া হ'লেতো কথিত অসমীয়া ভাষাই তেওঁৰ উদ্দেশ্য পূৰণ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। কিন্তু দৈনন্দিন জীৱনৰ কথিত ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিলে বিষয়বস্তু আৰু চৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা নপৰিব পাৰে। গতিকে, নাটো গুৰুগম্ভীৰ হ'ব লাগিব আৰু বিষয়ৰ মৰ্মও দৰ্শকে বুজিব পাৰিব লাগিব- এই দুই কূল ৰক্ষা কৰাৰ চেষ্টাৰেই তেওঁ ব্ৰজাৱলীৰ সহায় লৈছিল বুলি ভাবিব পাৰি। তদুপৰি, ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ এক বিশেষ লালিত্য আছে। এই লালিত্যই সকলো শ্ৰেণীৰ লোককেই সমানে আকৰ্ষণ কৰিব বুলিও হয়তো তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল। অৱশ্যে, শংকৰ-মাধৱৰ পিছৰ নাট্যকাৰ সকলৰ নাটত ব্ৰজাৱলীৰ ব্যৱহাৰ লাহে লাহে কমি আহিছিল। তেওঁলোকৰ ব্ৰজাৱলীত অন্যান্য ভাষাৰ শব্দতকৈ অসমীয়া শব্দকেই অধিক পৰিমাণে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।

মুখা ঃ মুখা বা ছোঁৰ ব্যৱহাৰ ভাওনাৰ আন এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। ভাওনাত মানুহৰ বাহিৰে অন্যান্য চৰিত্ৰবোৰে মুখা পৰিধান কৰে। ব্ৰহ্মা, ৰাৱণ, মহাদেৱ, নৃসিংহ, হিৰণ্যকশিপু আদি চৰিত্ৰবোৰে মুখা লয়। হনুমান, গৰুড় আদি জীৱ-জন্তুৰ ক্ষেত্ৰতো মুখা ব্যৱহাৰ কৰাটোৱেই প্ৰচলিত নিয়ম। অৱশ্যে, মুখা নহ'লে ৰাক্ষস, অসুৰ আদি চৰিত্ৰই মুখত ক'লা ৰং সানি লোৱাও দেখা যায়। উল্লিখিত বৈশিষ্ট্য অথবা উপকৰণসমূহৰ কিমানখিনি আধুনিক নাটকত প্ৰযোজ্য, সেই বিষয়ে গভীৰভাৱে চিন্তা কৰি চোৱাৰ আৱশ্যকতা আছে। ভাওনাৰ আটাইবোৰ বৈশিষ্ট্য আধুনিক নাটকত প্ৰয়োগ কৰাতো সম্ভৱ নহয়েই, আনকি কোনো এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্যও যথাৱৎভাৱে ৰক্ষা কৰিব পৰা নাযাব। ইয়াৰ কাৰণ সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। প্ৰথম কথা, ভাওনা হ'ল ভক্তিমূলক থিয়েটাৰ। ভক্তিধৰ্মৰ প্ৰতি মানুহক আকৰ্ষণ কৰাৰ বাবেই শংকৰদেৱে ভাওনাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিছিল। গতিকে, ভাওনাৰ আৰম্ভণিৰ পৰা শেষলৈকে সকলোবোৰ কাৰ্যতে ভক্তিৰ গোন্ধ থকাটো স্বাভাৱিক। আধুনিক ধৰ্মনিৰপেক্ষ মঞ্চত ভাওনাৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ ৰক্ষা কৰিব লাগিলে কোনো এক বিশেষ ধৰ্মীয় মতৰ পৰিবেশ আৰু পৰিবেষ্টনৰ পৰা মুক্ত হোৱাকৈ সেইবোৰৰ পৰিবৰ্তন ঘটাব লাগিব। দ্বিতীয়তে আছে, দৰ্শকৰ কথা। শংকৰ-মাধৱৰ সময়ৰ দৰ্শকৰ লগত এতিয়াৰ দৰ্শকৰ ৰুচি একেদৰে থকা নাই। দৰ্শকৰ মানসিক আৰু বৌদ্ধিক স্তৰৰ এই ভিন্নতাৰ প্ৰতি সজাগ হ'লে ভাওনাৰ ৰীতিত পৰিৱৰ্তনৰ অপৰিহাৰ্যতা স্বীকাৰ কৰি ল'ব লাগিব। মনত ৰাখিব লাগিব, সংস্কৃতি গতিশীল। পৰম্পৰাৰ নামত অতীতক অন্ধভাৱে অনুকৰণ কৰা কাৰ্য গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। তেনে এক উদাৰ দৃষ্টিভংগীৰে আমি ভাওনাৰ উপকৰণসমূহ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰি চাব লাগিব, আধুনিক যুগৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত

সেইবোৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা-অপ্ৰয়োজনীয়তা নিৰ্ণয় কৰাৰ চেষ্টাৰে।

প্ৰথমতে, ধেমালিৰ কথা ধৰা হওক। ধেমালিৰ দৰে প্ৰাৰম্ভিক কাৰ্যৰ ব্যৱস্থা বহুতো নাট্যানুষ্ঠানতেই আছে। সংস্কৃত নাটকততো আছেই, কোনো কোনো নাট্যধৰ্মী অথবা অৰ্ধনাটকীয় অনুষ্ঠানতো আছে। উদাহৰণ হিচাপে, পুতলা নাচৰ কথা ক'ব পাৰি। পুতলা নাচত নাচ আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে বায়নে সংগীসকলৰে সৈতে কিছু সময়ৰ কাৰণে খোল-তাল বজায়। পিছত বন্দনাসূচক গীতেৰে মূল অনুষ্ঠানৰ শুভাৰম্ভ কৰে। আচলতে, ইয়াৰ উদ্দেশ্য উপযুক্ত পৰিবেশ সৃষ্টি কৰা আৰু অভিনয় দৰ্শনৰ বাবে আসন ল'বলৈ দৰ্শকক আহ্বান জনোৱা। আধুনিক মঞ্চতো ইয়াৰ ব্যৱস্থা নথকা নহয়। আমাৰ ভ্ৰাম্যমান থিয়েটাৰত অভিনয় আৰম্ভ হোৱাৰ আগে আগে এখন চুটি নৃত্য-নাটিকা পৰিবেশন কৰা হয়। মূল নাটকৰ বিষয়ৰ লগত ইয়াৰ সম্পৰ্ক নাথাকে। ধেমালিৰ উদ্দেশ্য, ভাওনাৰ বাবে এক গহীন, ধৰ্মীয় পৰিবেশ সৃষ্টি কৰা। কিন্তু আধুনিক মঞ্চত নাটক আৰম্ভ হোৱাৰ পূৰ্বে এনে ধৰণৰ দীঘলীয়া প্ৰাৰম্ভিক অনুষ্ঠান পৰিবেশন কৰা সম্ভৱ নহয়। ভাওনাত ধেমালি দুই-তিনি ঘন্টা সময়লৈ বজোৱা হয়। আনহাতে, আধুনিক নাটক এখনৰ অভিনয়ৰ সময় মুঠতে দুঘন্টা অথবা আঢ়ৈ ঘন্টাৰ অধিক হ'ব নোৱাৰে। আনকি ধেমালিৰ পৰিসৰ কমাই মাথোন সৰু ধেমালি আৰু বৰ ধেমালিতে সীমাবদ্ধ কৰিলেও এই সময়সীমা ৰক্ষা কৰিবলৈ টান হ'ব। গতিকে, প্ৰয়োজন হ'লে ধেমালিৰ আদৰ্শতেই পাঁচ-দহ মিনিটৰ বাবে বাদ্যযন্ত্ৰ অৰ্থাৎ খোল-তাল বজাই পৰিবেশ সৃষ্টিৰ ব্যৱস্থা কৰিব পাৰি।

ধেমালিৰ পিছতেই আহে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা। সূত্ৰধাৰ অবিহনে ভাওনাৰ কথা চিন্তা কৰিবই নোৱাৰি। সূত্ৰধাৰ যে অকল ভাওনাতে আছে, তেনে নহয়। সূত্ৰধাৰৰ দৰে চৰিত্ৰ আগতেও আছিল এতিয়াও আছে। প্ৰাচীন গ্ৰীক নাটকত কোৰাচে সূত্ৰধাৰৰ দায়িত্ব পালন কৰিছিল। সূত্ৰধাৰৰ দৰে কোৰাচৰ দলেও নাচে, গীত গায় আৰু ঘটনাৰ বিষয়ে মন্তব্য দিয়ে। আধুনিক যুগৰ বিখ্যাত কবি টি. এচ. এলিয়টৰ 'মাৰ্ডাৰ ইন দি কেথেড্ৰাল' নামৰ কাব্য-নাটকত কোৰাচে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা লৈছে। জাৰ্মান নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালক ব্ৰেখ্‌টৰ নাটকত সূত্ৰধাৰৰ দৰে এটা চৰিত্ৰই দৰ্শক আৰু অভিনেতাৰ মাজত মধ্যস্থতা কৰে। ব্ৰেখ্‌টে প্ৰচলিত নাটকৰ বিৰোধিতা কৰিছিল। ব্ৰেখ্‌টৰ মতে, প্ৰচলিত নাটকে দৰ্শকৰ মনত আবেগ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰে। সেই উদ্দেশ্যে মঞ্চত বাস্তৱৰ মায়া সৃষ্টি কৰা হয়। আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ লগত দৰ্শকৰ আত্মীয়তা স্থাপন কৰা হয়। অৰ্থাৎ মঞ্চত বাস্তৱৰ মায়া সৃষ্টি কৰাৰ

ফলত দৰ্শকে অবিশ্বাসক মনৰ পৰা নিৰ্বাসন দিয়ে আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰে সৈতে আত্মীয়তা স্থাপন কৰি মঞ্চত সংঘটিত হোৱা ঘটনাকে তেওঁলোকৰ অৰ্থাৎ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ বাস্তৱ জীৱনৰ ঘটনা বুলি ধৰি লয়। ফলস্বৰূপে, অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে হাঁহিলে দৰ্শকে হাঁহে আৰু অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে কান্দিলে দৰ্শকে চকুপানী টোকে। গতিকে, ঘটনাৰ সোঁতত উটি-বুৰি যোৱা দৰ্শকে নাটকীয় কাহিনীৰ আৰত থকা সামাজিক আৰু নৈতিক সমস্যাসমূহৰ বিষয়ে চিন্তা কৰিবলৈ অকণো অৱকাশ নাপায়। ব্ৰেখ্‌টে ধাৰণা কৰিছিল, প্ৰেক্ষাগৃহত দৰ্শকৰ চিন্তা আৰু বিশ্লেষণী-শক্তি জগাই তুলিবলৈ দৰ্শকক অভিনেতা-অভিনেত্ৰীৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি ৰাখিব লাগিব, দৰ্শক আৰু অভিনেত্ৰ-অভিনেত্ৰীৰ মাজৰ আৱেগিক আত্মীয়তা ভংগ কৰিব লাগিব। এনে ধৰণৰ বিচ্ছেদীকৰণত সহায় কৰাৰ কাৰণেই তেওঁ সূত্ৰধাৰৰ দৰে চৰিত্ৰৰ অৱতাৰণা কৰিছিল। সেই উদ্দেশ্যে অভিনয়ৰ মাজত চৰিত্ৰটোৱে সময়ে সময়ে ওলাই মঞ্চত প্ৰদৰ্শন কৰা ঘটনাটোৰ্ কথা দৰ্শকক অৱগত কৰায়। ঘটনাটো কাৰ জীৱনত ঘটিছিল, কেতিয়া ঘটিছিল ইত্যাদি কথাৰ পূৰ্বাভাস দিয়ে। বুজিব পাৰি, অংকীয়া ভাওনাৰ সূত্ৰধাৰৰ লগত এই চৰিত্ৰৰ বিশেষ অমিল নাই। প্ৰসংগক্ৰমে কৈ থ'ব পাৰি যে ব্ৰেখ্‌টে তেওঁৰ নাটকৰ বাবে উপাদান সংগ্ৰহ কৰিছিল প্ৰধানকৈ চীনা, জাপানী আৰু ভাৰতীয় মঞ্চৰ পৰা।

শংকৰদেৱে নিজৰ উদ্দেশ্যৰ কথা ভাবি আৰু সাধাৰণ দৰ্শকক আগত ৰাখি সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকা বহলাই দিছিল। কিন্তু দেখা যায়, সূত্ৰধাৰৰ বহল ব্যাখ্যাই অনেক সময়ত নাটকীয় মুহূৰ্তবোৰ উপভোগ কৰাত বাধা দিয়ে। নাটকত কিছুমান ঘটনা অপ্ৰত্যাশিতভাৱে ঘটিব লাগে। কিন্তু ভাওনাত সূত্ৰধাৰে সকলোবোৰ ঘটনা আগতে বৰ্ণনা কৰি দিয়ে বাবে তেনে ধৰণৰ নাটকীয় মুহূৰ্তৰ সুবিধা নাথাকে। ঘটনা এটা ঘটাৰ আগতে ঘটনাটোৰ বিষয়ে দৰ্শকক জানিবলৈ দি নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় উৎকণ্ঠা নাইকিয়া কৰে। শংকৰ-মাধৱৰ সময়ৰ দৰ্শকক বহুতো কথা ভাঙি-পাতি কোৱাৰ প্ৰয়োজন আছিল। এতিয়া সেই অৱস্থা নাই। দৰ্শকে বহুতো কথা নিজেই অনুমান কৰি ল'ব পাৰে। কোনটো চৰিত্ৰই কেতিয়া প্ৰৱেশ কৰিব, কোনে প্ৰস্থান কৰিব ইত্যাদি কৈ দিয়াৰ অথবা নাটকত ঘটিবলগীয়া ঘটনা আগতে বৰ্ণনা কৰি দিয়াৰ প্ৰয়োজন এতিয়া আৰু নাই। গতিকে, আধুনিক নাটকত সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাও নিশ্চয় সংকুচিত হ'ব। আচলতে, সূত্ৰধাৰ মধ্যস্থ ব্যক্তি। সূত্ৰধাৰে ঘটনাৰ আঁত ধৰাত দৰ্শকক সহায় কৰে। ঘটনাৰ মাজৰ খালি ঠাইবোৰ পূৰণ কৰি ঘটনাৰ আঁৰত থকা কথাবোৰ

বুজাত দৰ্শকক সহায় কৰে। এই উদ্দেশ্যেই দুই-এখন আধুনিক অসমীয়া নাটকত সূত্ৰধাৰৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। অৰুণ শৰ্মাৰ 'পুৰুষ' নামৰ নাটকখনত ফুটুকা নামৰ চৰিত্ৰটোৱে সময়ে সময়ে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈ ঘটনাৰ পটভূমি বুজি লোৱাত দৰ্শকক সহায় কৰিছে। সূত্ৰধাৰৰ লগে লগে ওলায় নৃত্য-গীতৰ কথা। অংকীয়া নাট একপ্ৰকাৰৰ নৃত্য-নাট। নৃত্য আৰু গীত ইয়াৰ অন্যতম প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। অংকীয়া নাট বুলিয়েই নহয়, ভাৰতীয় নাটকত নৃত্য-গীতক অপৰিহাৰ্য অংগৰূপে গণ্য কৰা হৈ আহিছে। নাট্যশাস্ত্ৰত চাৰিপ্ৰকাৰ অভিনয়ৰ কথা আছে। এই চাৰিবিধ অভিনয়ৰ অন্তৰ্গত আংগিক অভিনয়ত মূৰ, চকু, কণ্ঠ আদিৰ লগতে হাত, ভৰি, ককাল আদিৰ ভূমিকাৰ কথাও উল্লেখ কৰা হৈছে। ৰামলীলা, যক্ষগান আদিকে ধৰি ভাৰতৰ প্ৰায় আটাইবোৰ লোককলাৰ অনুষ্ঠানতেই নৃত্য-গীতৰ প্ৰাধান্য মন কৰিবলগীয়া। গতিকে, নৃত্য-গীতক বাদ দি ভাৰতীয় তথা অসমীয়া নাটকৰ আত্মপৰিচয়ৰ কথা ভাবিবলৈ অসুবিধা হয়। প্ৰাচীন নাটৰ এই বৈশিষ্ট্য আধুনিক নাটকত যে ভালদৰে ৰক্ষা কৰিব পাৰি তাৰ উদাহৰণ বিজয় টেণ্ডুলকাৰৰ 'ঘাশিৰাম কোটোৱাল' (১৯৭৩)। মহাৰাষ্ট্ৰৰ থলুৱা লোকনাট্যানুষ্ঠানৰ আৰ্হিৰে নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। মনত ৰাখিব লাগিব, আধুনিক নাটকত নৃত্য-গীতক কেৱল প্ৰাচীনৰ লগত সংযোগ ৰক্ষাৰ খাতিৰতেই অলংকাৰ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰি। নৃত্য-গীত হ'ব লাগিব অনুভূতি প্ৰকাশৰ অনিবাৰ্য মাধ্যম। নৃত্য-গীতক পৰিবেশ সৃষ্টিৰ সহায়কৰূপে অথবা কোনো এক বিশেষ পৰিস্থিতিত আবেগ-অনুভূতি প্ৰকাশৰ মাধ্যম হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি। ভাওনাত গীতৰ লগতে ভটিমাৰ কথাও আছে। ভটিমাক প্ৰশস্তি গীত বুলিব পাৰি। ভটিমাৰ কেইবাটাও ভাগ আছে। সেই আটাইখিনিলৈ নগৈ নাটৰ প্ৰথমটো ভটিমা আৰু শেষৰটো ভটিমালৈ চোৱা যাওক। প্ৰথমটোত শ্ৰীকৃষ্ণৰ বন্দনা কৰা হয় আৰু শেষৰটোত অভিনয়-দৰ্শনৰ ফল লাভেৰে দৰ্শক, অভিনেতা সকলোৰে মংগল কামনা কৰা হয়। আধুনিক ধৰ্মনিৰপেক্ষ মঞ্চত এনে ধৰণৰ স্তুতি-গীতৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰা নহয়। অৱশ্যে, ইয়াৰ ঠাই দুই-এখন আধুনিক নাটকত আন ধৰণে পূৰোৱা দেখা গৈছে। যিগৰাকী শিল্পীয়ে দেখুওৱা পথ অনুসৰণ কৰি নাটক পৰিবেশন কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে সেইগৰাকী শিল্পী অৰ্থাৎ শংকৰদেৱৰ প্ৰতি সম্মান জনাই আৰম্ভণিতে নৃত্যসহ বন্দনা গোৱাৰ আৰু নাটকৰ অন্তত ভাৱৰীয়াসকলক একেলগে দৰ্শকৰ লগত পৰিচয় কৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছে।

শংকৰদেৱে যি উদ্দেশ্যেই ব্ৰজাৱলী ভাষা ব্যৱহাৰ নকৰক, ব্ৰজাৱলীয়ে নাটৰ

কাব্যিক সংবেদনশীলতা বৃদ্ধিত সহায় কৰিছিল। আধুনিক বাস্তৱধৰ্মী নাটকত এটি কৃত্রিম ভাষা ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্রশ্ন উঠিব নোৱাৰে। কিন্তু নাটকত যে একপ্রকাৰৰ কাব্যিকতাৰ অথবা কাব্যিক পৰিমণ্ডলৰ প্রয়োজন আছে, সেইটো কোনোপধ্যে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। সেই হিচাপেই সংস্কৃত সাহিত্যত নাটকক কাব্য বোলা হৈছিল। গ্রীক নাটকসমূহো অভিনয়ৰ পূৰ্বে আবৃত্তি কৰি শুনোৱাৰ নিয়ম আছিল। অৱশ্যে, ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে নাটকত পদ্য-সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগিব। গদ্য-সংলাপ ব্যৱহাৰ কৰিও নাটকৰ বাবে প্রয়োজনীয় কাব্যিক পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰি। ইয়াৰ দৃষ্টান্ত অকল ইবছেনৰ নাটকেই নহয়, আমাৰ জ্যোতিপ্রসাদৰ নাটকো। বৰ্তমান কালৰ এবছাৰ্দ ধাৰাৰ প্রতিখন নাটককেই একোটি কবিতা বুলিয়েই ক'ব পাৰি।

মুখাৰ সম্পৰ্কত ক'ব পাৰি, আধুনিক নাটকতো ইয়াৰ সুপ্রয়োগ হ'ব পাৰে আৰু এই ক্ষেত্রত ভাওনাৰ আদৰ্শকেই নাট্যকাৰসকলে গ্রহণ কৰিব পাৰে।

যি কোনো শিল্পকলাৰে মূল শিপাডাল দেশৰ মাটিত থাকিব লাগে। জাতীয় ঐতিহ্যৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা শিল্পকৰ্ম অগভীৰ আৰু কৃত্রিম হৈ পৰে। ইউৰোপীয় মঞ্চৰ কৌশলসমূহ সেইবোৰ দেশৰ মানুহৰ জীৱনবোধৰ লগত সংগতি ৰাখি উদ্ভাৱন কৰা হৈছে। আমাৰ জীৱনবোধৰ লগত নিমিলা তাৰ কৌশলসমূহ অবিকলভাবে ইয়াৰ প্রয়োগ কৰিলে সুফল পোৱা যাব বুলি ভাবিব নোৱাৰি। পাশ্চাত্যৰ প্রভাৱ যে আমি গ্রহণ কৰিব নালাগিব, তেনে নহয়। আজিৰ যুগত কোনো এখন দেশেই বহিঃবিশ্বৰ প্রভাৱৰ পৰা আঁতৰি থাকিব নোৱাৰে। বাহিৰৰ পৰা আমি সমল সংগ্রহ কৰিব লাগিব । কিন্তু চাব লাগিব যাতে আমি দেশীয় ঐতিহ্যৰ পৰা বিচ্যুত হৈ নপৰো। বাহিৰৰ সমলখিনি আমাৰ ঐতিহ্যৰ লগত মিলাকৈ গঢ়ি ল'ব পাৰিব লাগিব।♦

শংকৰদেৱৰ নাটৰ স্থায়ী আবেদন

মানৱ-সভ্যতাৰ ইতিহাসত যিসকল ব্যক্তি স্মৰণীয় হৈ ৰৈছে তেওঁলোকৰ চিন্তা-চৰ্চা নিয়োজিত হৈছিল মানুহৰ কল্যাণ আৰু মুক্তিৰ বাবে। সকলো প্ৰকাৰৰ অন্যায়, অবিচাৰ, অত্যাচাৰ, শোষণ, নিপীড়ন, তাড়না, বঞ্চনাৰ পৰা মানুহক মুক্ত কৰি জীৱনৰ প্ৰকৃত সত্য উন্মোচন কৰাটোৱেই আছিল তেওঁলোকৰ লক্ষ্য। তাৰ কাৰণে তেওঁলোকে অশেষ কষ্ট আৰু ত্যাগ স্বীকাৰ কৰি গৈছে। সকলো সংকীৰ্ণতাৰ উৰ্ধলৈ গৈ, ব্যক্তিগত সুখ-সম্পদ পৰিত্যাগ কৰি মানুহৰ সামূহিক কল্যাণৰ অৰ্থে তেওঁলোকে জীৱন-জোৰা সাধনা কৰি গৈছে। জনগণৰ মংগল-কামনা আছিল তেওঁলোকৰ ধৰ্ম। গভীৰ মানৱতাবোধ আছিল তেওঁলোকৰ চিন্তাৰ কেন্দ্ৰবিন্দু। বিশ্বৰ দৰবাৰত স্থান পোৱা মহৎ শিল্পীসকলৰ প্ৰেৰণাৰ প্ৰধান উৎস এই মানৱতাবোধেই। শ্বেইক্সপীয়েৰ, টলষ্টয়, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শিল্প-কৰ্মসমূহৰ মুলতে আছে গভীৰ মানৱীয় অনুভূতি- মানুহৰ প্ৰতি অকৃত্ৰিম প্ৰেম আৰু সহানুভূতি। সেই কাৰণে তেওঁলোকক স্থান আৰু কালৰ সীমাৰেখাই আবদ্ধ কৰি ৰাখিব পৰা নাই। সন্দেহ নাই, তেওঁলোকৰ শিল্পকৰ্ম কোনো এক স্থান আৰু সমাজক আশ্ৰয় কৰি সৃষ্টি হৈছে। সময়ৰ সোঁতত, যুগৰ বিৱৰ্তনৰ লগে লগে সেই সমাজ আৰু পৰিস্থিতি সলনি হৈ গৈছে। আনকি, মানুহৰ প্ৰকাশভংগীৰো পৰিৱৰ্তন হৈছে। কিন্তু তেওঁলোকৰ শিল্পকৰ্মসমূহৰ আদৰ আৰু সংবেদনশীলতা একেদৰেই আছে। অৰ্থাৎ তেওঁলোকৰ চিন্তা তথা জীৱন-দৰ্শনৰ প্ৰাসংগিকতা সময়ৰ নিষ্ঠুৰ চক্ৰই নাইকিয়া কৰি দিব পৰা নাই।

শংকৰদেৱ অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ পুৰুষ। সৰ্বসাধাৰণ মানুহে তেওঁক ধৰ্মগুৰু বুলি কয়। 'ধৰ্ম' শব্দটো আমি বৰ ঠেক অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰো। ধৰ্ম বুলিলে আমি ঈশ্বৰ-উপসনা পদ্ধতিকে বুজো। সেই অৰ্থত শংকৰদেৱ অকল ধৰ্মগুৰুৱেই নাছিল। তেওঁৰ বহুমুখী প্ৰতিভাই জাতীয় জীৱনৰ প্ৰতিটো অংগকে স্পৰ্শ কৰিছিল। আমাৰ সামাজিক, আধ্যাত্মিক, সাংস্কৃতিক আৰু সাহিত্যিক জীৱনৰ এনে এটি দিশ নাই য'ত শংকৰদেৱৰ অসামান্য বৰঙণিৰ কথা অস্বীকাৰ কৰিব পাৰি। উদাৰ, বহল মানৱীয় দৃষ্টিভংগীৰে অসমত বাস কৰা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীক ঐক্যবদ্ধ কৰি, বিশাল ৰচনা-সম্ভাৰেৰে অসমীয়্য সাহিত্যক সুসমৃদ্ধ কৰি, নাট-ভাওনাৰ বৰ্ণাঢ্য সম্পদেৰে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ৰবভেটি নিৰ্মাণ কৰি শংকৰদেৱে অসমীয়াক এক বিশিষ্ট চৰিত্ৰ দান কৰি গৈছে। সেই ফালৰ পৰা শংকৰদেৱ আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ নিৰ্মাতা, প্ৰকৃত

শিল্পী। পৃথিৱীৰ প্ৰতিগৰাকী মহান শিল্পীৰ দৰে শংকৰদেৱো আছিল বিপ্লৱী। তেওঁ বিপ্লৱ কৰিছিল মধ্যযুগৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক জীৱনত গা কৰি উঠা অন্যায়, অবিচাৰ, কুসংস্কাৰ, অন্ধবিশ্বাস, গোড়ামি আৰু দুৰ্নীতিৰ বিৰুদ্ধে। ঈশ্বৰৰ নামত শাসন-শোষণৰ জৰিয়তে সাধাৰণ মানুহৰ মাজত বিদ্বেষ-বিভাজনৰ যি বীজ সিঁচি দিয়া হৈছিল তাৰ পৰা তেওঁলোকক উদ্ধাৰ কৰি জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে সকলোকে সম-অধিকাৰৰ মৰ্যাদা প্ৰদান কৰাই আছিল তেওঁৰ বিপ্লৱৰ লক্ষ্য। তেওঁৰ অসাধাৰণ ব্যক্তিত্বৰ ফলতেই অসমৰ সামাজিক জীৱনলৈ আহিছিল শান্তি, শৃংখলা আৰু সম্ভাৱ। তেওঁৰ উদাৰ মানৱীয় দৃষ্টিভংগীৰ ফলস্বৰূপেই অসমৰ সমাজ-ব্যৱস্থাত সাম্যবাদৰ ভেটি গঢ় লৈ উঠিছিল।

শংকৰদেৱৰ সকলো চিন্তা আৰু কৰ্মৰ উদ্দেশ্য আছিল সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ মংগল কামনা, সমাজৰ ৰূপান্তৰৰ সহায়েৰে মানুহৰ মুক্তি সাধন। ইয়াৰ কাৰণেই তেওঁ সাহিত্যৰ সৃষ্টি কৰিছিল, সাধাৰণ মানুহে সকলো কথা সহজে গ্ৰহণ কৰিব পৰাকৈ নাটৰ জন্ম দিছিল। সাহিত্য আছিল তেওঁৰ কাৰণে আধ্যাত্মিক চেতনা জাগ্ৰত কৰাৰ এক উপায়। আধ্যাত্মিকতাৰ অন্তিম লক্ষ্য আছিল মানুহৰ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধন আৰু এই উৎকৰ্ষণৰ জৰিয়তে এখন সুস্থ সমাজ স্থাপন। নাট আছিল গণ-শিক্ষাৰ মাধ্যম। ইয়াৰ সহায়েৰে তেওঁ চিন্তা-বিপ্লৱৰ সূচনা কৰি মনুষ্যত্বৰ সাধনা কৰিছিল। শংকৰদেৱৰ সময়ৰ সমাজৰ লগত এতিয়াৰ সমাজৰ আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। তেতিয়াৰ সাহিত্য আৰু এতিয়াৰ সাহিত্যৰ মাজতো অমিল বহুত। তথাপি, শংকৰদেৱৰ সৃষ্ট সাহিত্যৰ আবেদন আৰু আলোড়ন হ্ৰাস পোৱা নাই, যিদৰে পোৱা নাই শ্বেইক্সপীয়েৰ, টলষ্টয় আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সাহিত্যকৰ্মৰ। ইয়াতেই স্বীকাৰ কৰিবলগীয়া হয় তেওঁৰ ৰচনাৰ সাৰ্বজনীনতা, শিল্পী হিচাপে তেওঁৰ মহত্ব। শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ সাহিত্যৰ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ। তেওঁৰ দৃষ্টিত শ্ৰীকৃষ্ণ সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক। সামাজিক শোষণ, অন্যায়, অবিচাৰ, কুসংস্কাৰ আদি দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক। শংকৰদেৱৰ আটাইবোৰ সাহিত্যকৰ্মৰে মূল বিষয় সংস্কৃতিৰ লগত দুষ্কৃতিৰ সংঘৰ্ষ আৰু অৱশেষত কৃষ্ণৰূপী সংস্কৃতিৰ জয়লাভৰ জৰিয়তে সামাজিক ন্যায় প্ৰতিষ্ঠা, মানৱতাৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন। তেওঁৰ নাটকেইখনৰ কাহিনী এই দুই শিবিৰৰ সংঘৰ্ষৰেই বহিঃপ্ৰকাৰ। 'পত্নীপ্ৰসাদ'ৰ পৰা 'ৰামবিজয়'লৈকে ছখন নাটৰ প্ৰতিখনতে পোৱা যায় মানৱতাৰ স্বাৰ্থত প্ৰতিকূলতা, সংস্কাৰ, সংকীৰ্ণতা, ভ্ৰান্তি আৰু কুটিলতাৰ বিৰুদ্ধে গঢ় লৈ উঠা সংঘাতৰ ৰূপ। 'পত্নীপ্ৰসাদ'ত এই সংঘাত জাত্যাভিমানী বিপ্ৰসকলৰ লগত, 'পাৰিজাত হৰণ'ত অত্যাচাৰী নৰকৰ লগত,

'কালিদমন'ত দৰ্প, অহংকাৰ আৰু নিষ্ঠুৰতাৰ প্ৰতীক কালিনাগৰ লগত, কেলিগোপাল'ত অন্যায়, অবিচাৰৰ প্ৰতিনিধি শংখচুড়ৰ লগত, 'ৰুক্মিণীহৰণ'ত কুলাভিমানী, উদ্ধত, শাৰীৰিক শক্তিত মত্ত ৰুক্মবীৰৰ লগত 'ৰামবিজয়'ত দৰ্প আৰু অশিষ্টতাৰ প্ৰতীক পৰশুৰামৰ লগত। দুষ্কৃতি-সংস্কৃতিৰ এই বিৰোধ যুগে যুগে চলি আহিছে। দুষ্কৃতিৰ প্ৰকৃতি হয়তো সময়ে সময়ে সলনি হৈছে, কিন্তু তাৰ বিলোপ ঘটা নাই আৰু তাৰ বিৰুদ্ধে বিবেকসম্পন্ন মানুহৰ সংগ্ৰামো অব্যাহত আছে। মানব-সভ্যতা যেতিয়ালৈকে বৰ্ত্তি থাকিব তেতিয়ালৈকে অন্যায়-অবিচাৰ, উৎপীড়ন- নিপীড়নৰ বিৰুদ্ধে, মানুহৰ প্ৰতিবাদী কণ্ঠও জীয়াই থাকিব। মানৱতাবাদত বিশ্বাসী বিপ্লৱীসকলে শংকৰদেৱৰ নাটত সদায়ে বিচাৰি পাব মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহক ভৰিৰে মোহাৰি পেলাবলৈ উন্মত্ত হোৱা দুষ্কৃতিকাৰীসকলৰ বিপক্ষে যুঁজ দিয়াৰ অফুৰন্ত প্ৰেৰণা।

ধৰ্মীয় অনুপ্ৰেৰণাত জন্ম লাভ কৰা মহৎ গ্ৰন্থৰ বহুত উদাহৰণ বিশ্ব সাহিত্যত পোৱা যায়। সেই গ্ৰন্থসমূহৰ মহত্বৰ আঁৰত আছে গভীৰ আধ্যাত্মিক অনুভূতিৰ লগতে শিল্পকৰ্মৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় নান্দনিক চেতনা। অৰ্থাৎ সেইবোৰত আধ্যাত্মিক চেতনাৰ লগত শিল্প চেতনাৰ সুসমন্বয় ঘটিছে। ধৰ্মীয় বা আধ্যাত্মিক দিশৰ কথা নিলগাই ৰাখিলেও অকল সাহিত্যৰ কলাগত দিশলৈ লক্ষ্য কৰি অৰ্থাৎ বিশুদ্ধ সাহিত্যকৰ্ম হিচাপেও সেই গ্ৰন্থসমূহৰ মূল্য নিৰূপণ কৰিব পাৰি। গতিকে, গ্ৰন্থসমূহৰ ৰচয়িতাসকল যে সৌন্দৰ্যসন্ধানী একো একাগৰাকী নিপুণ শিল্পীও সেই কথা উপলব্ধি কৰিবলৈ অকণো অসুবিধা নহয়। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, শংকৰদেৱৰ ৰচনাৱলীত ধৰ্মীয় অনুভূতিৰ ওপৰতেই গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। কিন্তু ধৰ্মীয় অনুভূতিৰ দাবীত তেওঁ নীৰস সাহিত্যকৰ্মৰ সৃষ্টি কৰা নাছিল। ধৰ্মীয় ভাবৰ লগতে কাব্যৰস অথবা সাহিত্যৰ কলাগত সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিও তেওঁ সমানেই সজাগ আছিল। সজাগ নোহোৱা হ'লে ভক্তি-আন্দোলনৰ লগত সম্পৰ্ক নথকা তেওঁৰ পূৰ্বসূৰী মাধৱ কন্দলিয়ে তেওঁৰ বিশেষ মনোযোগ আদায় কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন আৰু মাধৱ কন্দলিক 'পূৰ্বকবি অপ্ৰমাদী' বুলি কৈ আৰু মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণখনক 'কবিতা শাস্ত্ৰ' আখ্যা দি চতুৰ্দশ শতিকাৰ সেই কবিগৰাকীৰ কাব্যপ্ৰতিভাৰ প্ৰতি তেওঁ সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। ধৰ্মীয় অনুভূতিয়ে প্ৰাধান্য পালেও শংকৰদেৱৰ আটাইবোৰ ৰচনাতে এনে ধৰণৰ কিছুমান মানৱীয় অনুভূতিয়ে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে যিবোৰৰ সংবেদনশীলতা কালে কেতিয়াও নাইকিয়া কৰিব নোৱাৰে। মানুহ থাকে মানে সেইবোৰৰ প্ৰাসংগিকতাও থাকি যাব। ইয়াৰ প্ৰমাণ হিচাপে 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটখনলৈ

আঙুলিয়াই দেখুৱালেই হ'ল। তেওঁৰ অন্যান্য ৰচনাৰ দৰে ইয়াতো ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠতাই প্ৰতিপাদন কৰা হৈছে। কিন্তু মানুহৰ সৰ্বোত্তম অনুভূতি প্ৰেম ইয়াত যি আলফুলীয়া, হৃদয়গ্ৰাহীভাৱে চিত্ৰিত হৈছে তাৰ নিদৰ্শন ভক্তি সাহিত্যত বিৰল। সামগ্ৰিকভাৱে ভক্তি ভাবৰ আস্বাদ পালেও মাজে-সময়ে পাঠকৰ ধাৰণা হয় শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ প্ৰেমাভিব্যক্তি যেন ভগৱান আৰু ভক্তৰ প্ৰেমাভিব্যক্তি নহয়, যুগে যুগে সমাজত চলি অহা সাধাৰণ তৰুণ-তৰুণীৰ লৌকিক প্ৰেমাভিব্যক্তি। নায়ক-নায়িকাৰ মাজেদি যেন ব্যঞ্জিত হৈছে সকলো কালৰে ডেকা-গাভৰুৰ চিৰন্তন সৌন্দৰ্য-স্পৃহা, হৃদয়ৰ স্বাভাৱিক স্পন্দন, প্ৰেমৰ বিৰহত আকুল ডেকা-গাভৰুৰ মিলনৰ অদম্য বাসনা :

জগত নিবাস শ্বাস ঘন ফোকাৰয়
চিন্তিতে ৰুকমিণী নাৰী।
কমন উপায়ে পাই পুনু পৰশন
দৰশন ৰাজকুমাৰী।।
গুণিতে কামিনী যামিনী যাই
নয়ন নিন্দ নাহি আৱে। (ৰুক্মিণীহৰণ)

শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকত যিদৰে নায়ক-নায়িকাৰ চৰিত্ৰত মাজে সময়ে সাধাৰণ মানুহৰ আবেগ-অনুভূতি আৰোপ কৰা হৈছে, সেইদৰে শংকৰদেৱেও সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ আবেগ-অনুভূতিৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি অসাধাৰণ স্তৰৰ নায়ক-নায়িকাক লৌকিক স্তৰলৈ নমাই আনিছে।

শংকৰদেৱ অকল ভক্ত-কবিয়েই নাছিল, ৰসবাদী কবিও আছিল। তেওঁৰ যিকোনো ৰচনাৰ পৰাই এই সিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰি। তেওঁৰ ৰচনাত ভক্তিৰস আৰু কাব্যৰসৰ কিদৰে অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছে তাৰ প্ৰমাণ অন্যান্য পুথিততো আছেই, নাটকেইখনতো আছে। সন্দেহ নাই, তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটে অৱশেষত দৰ্শকৰ মনলৈ ভক্তিৰ অনুভূতি আনি দিয়ে। কিন্তু ভক্তিৰসেই মুখ্য ৰসৰূপে প্ৰকাশ পালেও শৃংগাৰ, শান্ত, হাস্য, কৰুণ আদি ৰসৰ সমাবেশো প্ৰতিখন নাটতে হৈছে। 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটত প্ৰকৃততে শৃংগাৰ ৰসে প্ৰাধান্য লাভ কৰিছে। ইয়াৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে নাটখনত সন্নিৱিষ্ট এনে ধৰণৰ বৰ্ণনাৰ কথা ক'ব পাৰি :

ঘন ঘন নয়ন পঙ্কজ মুহ হেৰি
হেৰি কৰত কানু কেলি।

আলিঙ্গি অঙ্গ অনঙ্গ ৰঙ্গ ৰসিক
ৰমণীক ভুজ মেলি।।
হাসি হাসি হৰষে হৰষে নখ পৰশে
কুচ কাঞ্চুলি ফোৰে কাণে।
পূৰল পৰম মনোৰথ কামিনী
সাধু অধৰ মধু পানে।।

'কেলিগোপাল' নাটো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। 'কালিদমন'ত বীৰ ৰসৰ আৰু 'ৰামবিজয়'ত শান্ত ৰসৰ প্ৰাধান্য মন কৰিবলগীয়া। 'পাৰিজাত হৰণ' আৰু 'ৰামবিজয়'ত শৃংগাৰ ৰসাত্মক বৰ্ণনাও কম নহয়। দৃষ্টান্ত ঃ

কি কহব ৰূপ কুমাৰীক ৰাম।
কনক পুতলি তুল তনু অনুপাম।।
....
উৰু কৰিকৰ কটি ডম্বৰুক ঠান।।
(ৰামবিজয়)

কুঞ্চিত চাৰু চিকৰ চিবুক ধৰু
কৰ চুম্বন বনমালী।
কাঞ্চুৰি ফোৰে ভোৰে ৰসিক-গুৰু
কুচ নখ ঘন ঘালি।।
(পাৰিজাতহৰণ)

নৱ বধু ধৰিয়ে অধৰ মধু ধঞ্চল
লোচন মুদি ৰহু মাই।
কৰত সুৰত মত্ত মাতঙ্গ গামিনী
কামিনী যামিনী যাই।।
(ৰামবিজয়)

হাস্য, কৰুণ আদি ৰস অংগৰসৰূপে প্ৰতিখন নাটতে আছে।

সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ জৰিয়তে পাঠকক আনন্দ দান কৰিব পৰাটোতেই সাহিত্যৰ সাৰ্থকতা প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে। ইয়াৰ বাবেই একোগৰাকী লিখকৰ সাহিত্যকৰ্মৰ আবেদন বহল আৰু স্থায়ী হয়। সাহিত্যৰ সৌন্দৰ্য-নিৰ্মাণত অলংকাৰে এক বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। অলংকাৰৰ সুপ্ৰয়োগে আমাৰ মনত আনন্দৰ অনুভূতি জগাই

তোলে। সাহিত্যৰ শোভাবৰ্ধনত অলংকাৰে কি সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে তাৰ নিদৰ্শন হিচাপে মহাকবি কালিদাসৰ ৰচনাসমূহলৈ চালেই হ'ল। উপমাৰ সৃষ্টি কালিদাসৰ কবি-প্ৰতিভাৰ অন্যতম বিশেষত্ব। আচলতে, কালিদাসৰ কাব্যসমূহে অমৰত্ব লাভ কৰাৰ প্ৰধান কাৰণটোৱেই হৈছে অলংকাৰ আৰু বিশেষকৈ উপমা অলংকাৰৰ সুপ্ৰয়োগ। শংকৰদেৱৰ সাহিত্যতো সৌন্দৰ্যচেতনাই কিদৰে ক্ৰিয়া কৰিছে তাৰ পৰিচয় অলংকাৰসমূহৰ পৰাই পাব পাৰি। তেওঁৰ আটাইবোৰ ৰচনাত ভক্তিধৰ্মক প্ৰধান লক্ষ্যবস্তু হিচাপে লোৱা হৈছিল যদিও, সাহিত্যত সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনীয়তা যে ক'তো উপেক্ষিত হোৱা নাছিল তাৰ প্ৰমাণ তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰা অলংকাৰসমূহেই দিছে। উপমা, ৰূপক, অনুপ্ৰাস আদি বিভিন্ন অলংকাৰৰ সুপ্ৰয়োগ শংকৰদেৱৰ ৰচনাৰ এটি বিশেষত্ব। অলংকাৰৰ মনোহাৰিত্বই তেওঁৰ ৰচনাসমূহক যে অতি সংবেদনশীল কৰি তুলিছে তাৰ অসংখ্য নিদৰ্শন অন্যান্য ৰচনাততো আছেই, নাটকেইখনতো আছে ঃ

কি কহব ৰমণীক ৰূপ পৰচুৰ।
বয়নক পেখি চান্দ ভেলি দূৰ।।
নয়নক পেখি পায় বৰ লাজ।
কয়ল ঝাম্প কমল জলমাজ।।

(ৰুক্মিণীহৰণ)

পাশ লাস শ্বেত চামৰ ঢোলে।
সঞ্চৰে ৰাজহংস দুহো কোলে।।

(পাৰিজাতহৰণ)

উৰু কৰি কৰ নিৰুপম। চৰণ কমল কোষ শ্যাম।।
পদতল ৰাতুল কান্তি। ধ্বজ যৱ পঙ্কজ পান্তি।।

(ৰামবিজয়)

ছেদল ভেদল খেদল দাপে
তাপে পালৱত প্ৰাণে।।

(ৰামবিজয়)

অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টিত শংকৰদেৱে থলুৱা লোককলা-শৈলীসমূহৰ পৰাই বহুতো সমল সংগ্ৰহ কৰিছিল। সংস্কৃত নাটকৰ আৰ্হি তেওঁৰ সমুখত আছিল। কিন্তু সংস্কৃত জনসাধাৰণৰ ভাষা নাছিল। গতিকে, সংস্কৃত নাটকৰ ৰস জনসাধাৰণে আস্বাদন

কৰিব নোৱাৰিছিল। আনহাতে, শংকৰদেৱৰ লক্ষ্য আছিল জনসাধাৰণৰ লগত সংযোগ স্থাপন কৰা। ভক্তিধৰ্মৰ বাণী জনসাধাৰণৰ ওচৰ চপাই দিয়াৰ উদ্দেশ্যেই তেওঁ নাট-ভাওনাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা যে জনবিনোদনৰ স্বাৰ্থত শংকৰদেৱে নাটৰ ৰচনা আৰু পৰিবেশনত উচ্চাংগ কলাৰ ধৰ্ম কেতিয়াও বিসৰ্জন দিয়া নাছিল। অংকীয়া নাটত জনপ্ৰিয় উপাদান নথকা নহয়। কিন্তু জনতাৰ ৰুচিবোধ উন্নত কৰাৰ চেষ্টাহে ইয়াত অধিক স্পষ্ট। ভাব-ভাষাৰ পৰিমাৰ্জিত আৰু সংযত ৰূপ, প্ৰয়োগ পদ্ধতিৰ কঠোৰতা আৰু নিৰ্দিষ্টতা অংকীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য। শংকৰদেৱৰ নাটত সংলাপ আঁৰু চৰিত্ৰসৃষ্টিত নাট্যকাৰে প্ৰদৰ্শন কৰা সংযমশীলতা আৰু সচেতনতা শলাগিবলগীয়া। এখন নাটৰ পৰা এছোৱা সংলাপ উদ্ধৃত কৰিলেই এই কথাৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব ঃ

দেৱী বোল ।। হে স্বামি, হামাক পাৰিজাত
তৰু দিতে তুহু সত্য কৰল। জানি
বিলম্ব চোড়ি, এই ক্ষণে আনিয়া
দেব, যাৰে পাৰিজাত নাহি দেখু,
তাৰে বাড়ি প্ৰৱেশো নাহি। হামু
সত্য কৰে বোললু।।

শ্ৰীকৃষ্ণ বোল।। হে প্ৰিয়ে। পাপী নৰকাসুৰে
দেৱতা সৱক জিনিয়ে, সৰ্বস্ব
আনল। আশু তাহেক মাৰি
দেৱকাৰ্য সাধো। প্যচু পাৰিজাত
আনো।

দেৱী বোল ঃ অঃ স্বামী উচিত কহল। আগে
দেৱকাৰ্য সাধি সোহি যাত্ৰায়ে
পাৰিজাত আনহ। হামু তোহাৰ
সঙ্গে চলব।।

কৃষ্ণ বোল ঃ হে প্ৰিয়ে, তুহু স্ত্ৰী জাতি, যুদ্ধক
সময়ে তোহাৰি গমন উচিত
নহে।

দেৱী বোল ঃ হে স্বামি। হামাৰ বহুত

সতিনী। ইবাৰ পাৰিজাত আনি
কোন স্ত্রীক দেৱব তাহে বুঝয়ে
নাহি। হামু কদাচিতো তোহাৰি
সঙ্গ নাহি চাড়ব।

(পাৰিজাত হৰণ)

কম কথাৰে অধিক ভাব প্রকাশ কৰি চৰিত্রক উজ্জ্বল কৰি তোলাৰ চেষ্টা উদ্ধৃত সংলাপত বেছ স্পষ্ট হৈ আছে। এনে ধৰণৰ বৈশিষ্ট্যসমূহৰ বলতেই অংকীয়া নাটে শাস্ত্রীয় কলাৰ মর্য্যাদা ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে। সেই কাৰণেই আজিৰ ধর্মনিৰপেক্ষ সমাজতো অংকীয়া নাটৰ চিন্তা-চর্চা প্রাসংগিক হৈ আছে, অংকীয়া নাটৰ শৈলী আয়ত্ত কৰাৰ আগ্রহ অব্যাহত আছে।◆

শংকৰদেৱৰ চিন্তাত মানৱতাবাদ

শংকৰদেৱ অসমৰ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ ব্যক্তি। দেশৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক-ৰাজনৈতিক সংকটৰ পটভূমিতহে এনে একোজন ব্যক্তিৰ আৰ্বিভাব হয়। এনে এক পটভূমিতে পঞ্চদশ শতিকাত ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত কেইবাজনো মহৎ ব্যক্তিৰ আৱিৰ্ভাব হৈছিল। শংকৰদেৱ তেওঁলোকৰ মাজৰে এজন আছিল। তেওঁক ধৰ্মগুৰু বুলি কোৱা হয় এই কাৰণেই যে আধ্যাত্মিকতাক তেওঁ তেওঁৰ চিন্তাৰ কেন্দ্ৰবিন্দুৰূপে গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু এই আধ্যাত্মিকতাৰ উৎস আছিল মানৱতাবাদ। অৰ্থাৎ তেওঁৰ দৰ্শন আছিল মানৱতাবোধেৰে সিক্ত। একে আষাৰে ক'ব পাৰি, তেওঁৰ চিন্তাত আধ্যাত্মিকতা আৰু মানৱীয়তাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় ঘটিছিল।

সামাজিক-সাংস্কৃতিক সংকটৰ পৰা মানুহক মুক্ত কৰাৰ অভিপ্ৰায়ৰ লগত মানৱতাবাদ জড়িত হৈ থাকে। মানৱতাবাদৰ অৰ্থই হ'ল, মানুহৰ সেৱা, মানৱৰ কল্যাণ সাধন। সকলো ধৰণৰ সংকীৰ্ণতা অথবা তুচ্ছতাৰ উৰ্ধলৈ গৈ জাতি-বৰ্ণ নিৰ্বিশেষে মানুহক মাথোন মানুহ হিচাপে সমান দৃষ্টিৰে চাব পৰাত আৰু মানৱৰ কল্যাণ সাধনৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি সৃষ্টি-কৰ্মত আত্মনিয়োগ কৰিব পৰাতেই মানৱতাবাদী দৃষ্টিভংগীৰ পৰিচয় ফুটি উঠে। আচলতে, মানৱতাবাদ একপ্ৰকাৰৰ প্ৰতিবাদ। যি কোনো সংকটময় অৱস্থাৰ পৰা, সকলো ধৰণৰ অন্যায়-অবিচাৰ-অত্যাচাৰৰ পৰা মানুহক উদ্ধাৰ কৰাৰ কাৰণে প্ৰচলিত ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে কৰা প্ৰতিবাদৰ ফলতেই ইয়াৰ জন্ম হয়। শংকৰদেৱৰ মানৱতাবাদী চিন্তাও তেনে এক প্ৰতিবাদৰেই পৰিণতি। শংকৰদেৱৰ আৱিৰ্ভাৱৰ সময়ত ধৰ্মৰ নামত কুসংস্কাৰ আৰু দুৰ্নীতিয়ে সামাজিক জীৱন বিপৰ্যস্ত কৰিছিল। বাহ্যিকতা আৰু অপ্ৰয়োজনীয় আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ পয়োভৰে মানুহক প্ৰকৃত ধৰ্ম-পথৰ পৰা আঁতৰাই অনাই নহয়, তেওঁলোকৰ মাজত বিভেদৰ বীজো সিঁচি দিছিল। শাস্ত্ৰৰ মূল কথাবোৰ বিকৃত কৰি সৰ্বসাধাৰণ লোকক শোষণ আৰু নিষ্পেষণ কৰাৰ পথ মুকলি কৰা হৈছিল। শংকৰদেৱৰ লক্ষ্য আছিল এই পৰিস্থিতিৰ উপশম ঘটোৱা আৰু প্ৰেমৰ জৰিয়তে পাৰস্পৰিক বুজাবুজিৰ সৃষ্টি কৰি জাতীয় সংহতিৰ সেতু নিৰ্মাণ কৰা। এই লক্ষ্য সাধনৰ বাবেই তেওঁ নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ জন্ম দি একশৰণ ভাগৱতী ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল। গতিকে, নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি, শংকৰদেৱৰ চিন্তাৰ গুৰি আছিল মানৱতাবাদ। কিন্তু জনসাধাৰণৰ বোধগম্যতা অথবা গ্ৰহণযোগ্যতাৰ কথা মনত ৰাখি

তেওঁ তাক ধৰ্মৰ লগত সংযুক্ত কৰিছিল। ভাৰতবৰ্ষ ধৰ্মৰ দেশ। ধৰ্মৰ নামতহে ইয়াত জনসাধাৰণে সকলো কথা গ্ৰহণ কৰে। এই কথা শংকৰদেৱৰ দৰে প্ৰতিভাশালী ব্যক্তিয়ে নিশ্চয় সহজে বুজিব পাৰিছিল। জনসাধাৰণৰ কথা ভাবিয়েই তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ধৰ্মমতত তেওঁ গুৰুত্ব দিছিল যুক্তিত নহয়, বিশ্বাসত, বুদ্ধিত নহয়, প্ৰেমত।

শংকৰদেৱৰ কলাকৃতিসমূহৰ সংবেদনশীলতা আৰু সাৰ্বজনীনতাৰ প্ৰধান কাৰণো মানৱতাবোধেই। কলাৰ উদ্দেশ্যক লৈ দুটা অভিমত অতি প্ৰাচীন কালৰে পৰা চলি আহিছে। কিছুমানৰ মতে, কলা কলাৰ বাবে, অৰ্থাৎ কলাৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য সৌন্দৰ্য সৃষ্টি আৰু তাৰ জৰিয়তে আনন্দ দান কৰা। অৱশ্যে, কলাৰ এই আনন্দ নান্দনিক অনুভূতিৰ আনন্দ। আন এচামৰ মতে, কলা জীৱনৰ বাবে। অৰ্থাৎ কলাৰ লক্ষ্য জীৱনৰ গভীৰ সত্য প্ৰকাশ কৰা আৰু তাৰ জৰিয়তে মানুহৰ আধ্যাত্মিক, নৈতিক, সামাজিক উন্নতিৰ পথ নিৰ্ণয় কৰা। কিন্তু ইয়াৰ প্ৰতিটো অভিমতেই আংশিকভাবেহে সঁচা। সৌন্দৰ্য্যসৃষ্টি যিদৰে কলাৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য নহয়, সেইদৰে জীৱন আৰু জগতৰ অভিজ্ঞতাৰে মানুহৰ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধনো কলাৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য নহয়। মহৎ কলাকৃতিত এই দুয়োটাৰ সুসমন্বয় হয়। অৰ্থাৎ নান্দনিক চেতনাৰে জীৱনৰ গভীৰ উপলব্ধি প্ৰকাশিত হয়। সন্দেহ নাই, শংকৰদেৱৰ সৃষ্টিতো সৌন্দৰ্যতত্ত্ব উপেক্ষিত হোৱা নাছিল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰধান লক্ষ্য আছিল সৌন্দৰ্য্য প্ৰকাশ নহয়, জীৱনৰ প্ৰয়োজন পূৰণ। তেওঁ নিজকে প্ৰকাশ কৰাৰ তাগিদাত সাহিত্য সৃষ্টি কৰা নাছিল, কৰিছিল জনসাধাৰণৰ লগত সংযোগ ৰক্ষা কৰাৰ কাৰণে, তেওঁলোকৰ আধ্যাত্মিক আৰু সামাজিক উন্নতি সাধনৰ কাৰণে আৰু সকলো ধৰণৰ বন্ধনৰ পৰা তেওঁলোকক মুক্ত কৰাৰ কাৰণে। জনসাধাৰণৰ গ্ৰহণযোগ্যতাৰ প্ৰতি বিশেষ দৃষ্টি ৰাখিহে শংকৰদেৱে গীত, নাট, কাব্য আদি সৃষ্টি কৰিছিল। সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ কল্যাণৰ কথা মনত ৰাখিয়েই তেওঁ সংস্কৃত ভাষাত ৰচিত শাস্ত্ৰসমূহ সৰল অসমীয়ালৈ ভাঙনি কৰিছিল। সেই গ্ৰন্থসমূহ যাতে মাথোন এমুঠি মানুহৰ একচেতিয়া সম্পত্তি হৈ নাথাকে তাৰ ব্যৱস্থা তেওঁ কৰিছিল অনুবাদৰ জৰিয়তে। গতিকে, সহজেই বুজিব পাৰি, শংকৰদেৱৰ কলাকৃতিৰ প্ৰেৰণা আছিল জনসাধাৰণ। জনসাধাৰণৰ প্ৰতি আন্তৰিকতাপূৰ্ণ সহানুভূতি আৰু প্ৰেমেই তেওঁৰ সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৰ বাট মুকলি কৰি দিছিল।

মানৱতাবোধ আছিল শংকৰদেৱৰ চিন্তা আৰু সৃষ্টিৰ আধাৰ। মানুহৰ প্ৰতি প্ৰেম অথবা ভালপোৱাই শংকৰদেৱক সকলো ধৰণৰ কৰ্মৰ প্ৰতি উৎসাহী কৰি তুলিছিল, সকলো প্ৰকাৰৰ ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলৈ মানসিক শক্তি দিছিল। তেওঁ এই

কথা ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছিল যে প্ৰেম মানুহৰ সৰ্বোত্তম অনুভূতি। প্ৰেমৰ লগত ভক্তি জড়িত। ইয়াৰ অবিহনে ব্যক্তি হৈ পৰে একান্তভাৱে স্বাৰ্থপৰ, সংকীৰ্ণ মনৰ, আনৰ শোক-দুখৰ প্ৰতি নিৰ্বিকাৰ। তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল, মানুহৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক স্থাপন কৰাৰ, সমগ্ৰ মানৱৰ মাজত ভ্ৰাতৃত্ববোধ গঢ়ি তোলাৰ, মানুহক জয় কৰাৰ একমাত্ৰ উপায় হ'ল প্ৰেম। সেই কাৰণে শংকৰদেৱৰ ধৰ্মক প্ৰেমধৰ্ম বুলিও কোৱা হয়। তেওঁৰ প্ৰচাৰিত ধৰ্মমতত আনকি মোক্ষ বা মুক্তিতকৈও প্ৰেমৰ গুৰুত্ব অধিক। মানুহৰ ব্যক্তিত্বৰ বিকাশত প্ৰেমে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন্ কৰে। প্ৰতিজন ব্যক্তিৰ ভিতৰতে প্ৰচুৰ সম্ভাৱনা লুকাই থাকে। সেই সম্ভাৱনাৰ বিকাশ ঘটাই ব্যক্তিক পূৰ্ণতা দান কৰে প্ৰেমে। শংকৰদেৱৰ মতে, এই প্ৰেমৰ মাহাত্ম্য প্ৰচাৰৰ কাৰণে অৰ্থাৎ প্ৰেম-ধৰ্ম আচৰণৰ বাবে মানুহে সংসাৰী জীৱন পৰিত্যাগ কৰিব নালাগে, গাৰ্হস্থ্য জীৱন যাপন কৰিও, গৃহাশ্ৰম পালন কৰিও মানুহে প্ৰেমৰ জৰিয়তে সমগ্ৰ বিশ্ব মানৱকে আপোন কৰি ল'ব পাৰে ঃ

দেৱৰো দুৰ্লভ ইহেন জন্মক
বৃথা কৰা কোন কামে।
গৃহতে থাকিয়া হৰিক স্মৰিয়া
মোক্ষ সাধা হৰিনামে।।

(কীৰ্ত্তন, 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ')

আচল কথা, প্ৰেম মানুহৰ হৃদয়ৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ সম্পদ। এই সম্পদৰ গৰাকী হ'বলৈ মানুহে সকলো প্ৰাণীকে সমান দৃষ্টিৰে বিচাৰ কৰিব লাগিব, উচ্চ-নীচৰ ভেদ পৰিহাৰ কৰিব লাগিব, অসূয়া-অপ্ৰীতি, গৰ্ব-অহংকাৰৰ ঊৰ্ধলৈ যাব পাৰিব লাগিব ঃ

হেন জানি অসুৰ স্বভাৱ সৱে এৰি।
সমস্তে প্ৰাণীক পূজা বিষ্ণুবুদ্ধি কৰি।।
তেৱেসে অল্পতে তুষ্ট হৈব নাৰায়ণ।
কোননো দুৰ্লভ আছে হৰি সুপ্ৰসন্ন।।
হেন জানি বিষয়ত হয়োক বিমুখ।
পশু শৰীৰতো পায় বিষয়ৰ সুখ।।

(কীৰ্ত্তন, 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ')

কৃষ্ণৰ চৰণ চিন্তিবেক হৃদয়ত।
আছন্ত ঈশ্বৰ হৰি সমস্তে ভূতত।।
হেন জানি প্ৰাণীক কৰিবা সতকাৰ।
তেৱেসে কৃষ্ণত মতে হৈবেক তোহ্মাৰ।।

(কীৰ্ত্তন, ‘প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ’)

ব্ৰাহ্মণৰ চাণ্ডালৰ নিবিচাৰি কুল।
দাতাত চোৰৰ যাৰ দৃষ্টি একতুল।।
নীচত সাধুত যাৰ ভৈল একজ্ঞান।
তাহাকেসে পণ্ডিত বুলিয় সৰ্বজন।।
বিশেষত মনুষ্যগণত যিটো নৰে।
বিষ্ণুবুদ্ধি ভাবে সৰ্বদায়ে মান্য কৰে।।
ঈৰষা অসূয়া তিৰস্কাৰ অহঙ্কাৰ।
সবে নষ্ট হোৱৈ তেৱে তাৰক্ষণে তাৰ।।

....

কুকুৰ শৃগাল গৰ্দ্দভৰো আত্মাৰাম।
জানিয়া সবাকো পৰি কৰিবা প্ৰণাম।।

....

সকলো প্ৰাণীক দেখিবেক আত্মাসম।
উপায় মধ্যত ইটো আতি মুখ্যতম।।

(কীৰ্ত্তন, ‘শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ’)

সেই কাৰণে প্ৰতিজন মানুহৰ অন্তৰত প্ৰেম আৰু ভক্তিভাব জাগ্ৰত কৰাৰ একমুখী লক্ষ্য আগত ৰাখি শংকৰদেৱে সকলো প্ৰকাৰৰ সৃষ্টি-কৰ্মত হাত দিছিল। তেওঁ নিজে সেই সম্পদৰ অধিকাৰী আছিল বাবেই মুছলমান আৰু জনজাতীয় লোকসকলকো, তেওঁ তেওঁৰ মতলৈ আনিব পাৰিছিল আৰু সেইদৰে পঞ্চদশ শতিকাতেই ৰাষ্ট্ৰীয় সংহতিৰ বীজ ৰোপণ কৰিছিল।

মানৱতাবাদীসকলে মানুহৰ ধনাত্মক শক্তি, সামৰ্থ্য আৰু সম্ভাবনাৰ ওপৰত গভীৰ আস্থা স্থাপন কৰে। তেওঁলোকৰ বিশ্বাস, মানুহ, অসীম শক্তিৰ অধিকাৰী। এই শক্তিৰ সুপ্ৰয়োগেৰে ব্যক্তিয়ে নিজৰ চৰম উৎকৰ্ষৰ লগতে সমাজৰো সৰ্বাংগীন উন্নতি সাধন কৰিব পাৰে। মানুহৰ দেৱত্বৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল হৈয়েই শংকৰদেৱে তেওঁৰ

চৌপাশৰ বিৰুদ্ধ শক্তিসমূহৰ প্ৰতিবন্ধকতাৰ মাজতো ব্যক্তিৰ নৈতিক উন্নতি আৰু সমাজৰ ভৱিষ্যৎ কল্যাণৰ কামত নিজকে সম্পূৰ্ণভাৱে বিলীন কৰি দিছিল। ব্যক্তিক লৈয়ে সমাজৰ সৃষ্টি। ব্যক্তিৰ নৈতিক চেতনা জাগ্ৰত হ'লেহে সামাজিক উন্নতি সম্ভৱ হ'ব পাৰে। লোভ আৰু ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থত অন্ধ হৈ থকালৈকে মানুহে যে আনৰ বা সমাজৰ উন্নতিৰ কথা চিন্তা কৰিব নোৱাৰে সেই কথা শংকৰদেৱৰ দৰে প্ৰতিভাশালী লোকে নিশ্চয় ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছিল। সেই বাবে তেওঁ প্ৰথমে গুৰুত্ব দিছিল ব্যক্তিৰ মানসিক সংস্কাৰ সাধনৰ ওপৰত, অৰ্থাৎ নৈতিক আৰু আধ্যাত্মিক মান উন্নত কৰাৰ ওপৰত। আচলতে, তেওঁৰ লক্ষ্য আছিল সমাজ। কিন্তু তাৰ কাৰণে প্ৰথম, প্ৰয়োজনীয় বস্তু হ'ল ব্যক্তিৰ সামাজিক সজাগতা অথবা 'ক্ষুদ্ৰ স্বাৰ্থ' অতিক্ৰম কৰি যাব পৰা ক্ষমতা। মানুহক এই ক্ষমতাৰ অধিকাৰী কৰি তোলাৰ কাৰণেই শংকৰদেৱে তেওঁৰ সৃজনীশীল প্ৰতিভাৰে বিভিন্ন মাধ্যম উদ্ভাৱন কৰিছিল, গীত, পদ, কাব্য, নাট আদি ৰচনা কৰিছিল, নাট্যভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল, নৃত্যকলা, চিত্ৰকলাৰে মানুহৰ সাংস্কৃতিক মন সমৃদ্ধ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ইয়াৰ কাৰণেই তেওঁ নামঘৰ আৰু সত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। এই আটাইৰে লক্ষ্য আছিল, বিভিন্ন জাতি উপ-জাতিৰ মাজত সংহতি স্থাপন কৰা, মানুহৰ মনৰ পৰিসৰ বহল কৰা আৰু তাৰ সহায়েৰে তেওঁলোকৰ মাজত ভ্ৰাতৃত্ববোধ গঢ়ি তোলা। একেআষাৰে ক'বলৈ হ'লে, শংকৰদেৱৰ চিন্তা আৰু সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা আছিল গভীৰ মানবীয় অনুভূতি, মানুহৰ প্ৰতি অকৃত্ৰিম প্ৰেম আৰু সহানুভূতি। তেওঁৰ সকলো শিল্পকৰ্মৰে কেন্দ্ৰীয় বিষয়, সংস্কৃতিৰ লগত দুষ্কৃতিৰ সংঘৰ্ষ আৰু অৱশেষত কৃষ্ণৰূপী সংস্কৃতিৰ জয়লাভৰ জৰিয়তে মানৱতাৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন।

মানৱতাবাদেই শংকৰদেৱৰ ভক্তিধৰ্মৰ কেন্দ্ৰবিন্দু আছিল যদিও, তেওঁৰ ধৰ্মমত মাথোন আৱেগক আশ্ৰয় কৰি গঢ়ি উঠা নাছিল, তাৰ লগত এক দাৰ্শনিক মতবাদ সংযুক্ত হৈ আছিল। শংকৰদেৱৰ ধৰ্মমত আৰু সাহিত্যকৰ্মৰ আধাৰ আছিল ভাগৱত পুৰাণ। ভাগৱতক বেদান্তৰ সাৰ বুলি কোৱা হয়। গতিকে, ভাগৱত পুৰাণৰ অনুপ্ৰেৰণাতেই শংকৰদেৱৰ দাৰ্শনিক অৰ্থাৎ বৈদান্তিক মত গঢ়ি উঠিছিল। কিন্তু শংকৰদেৱৰ সময়ত ভাৰতবৰ্ষৰ ভক্ত সাধকসকলে বেদান্ত দৰ্শনৰ বিভিন্ন পথ অনুসৰণ কৰিছিল। ইয়াৰ ভিতৰত দুটা প্ৰধান পথ আছিল শংকৰাচাৰ্যৰ অদ্বৈতবাদ আৰু ৰামানুচাৰ্যৰ বিশিষ্টাদ্বৈতবাদ। শংকৰদেৱৰ দাৰ্শনিক মত শংকৰাচাৰ্যৰ অদ্বৈতবাদৰ লগত মিলে নে ৰামানুচাৰ্যৰ বিশিষ্টাদ্বৈতবাদৰ লগত মিলে সেই বিষয়ে পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতবিৰোধ থাকিলেও পূৰ্ণ অদ্বৈতবাদৰ মূল তত্ত্বসমূহ যে তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছিল অৰ্থাৎ

অদ্বৈত বেদান্ত যে তেওঁৰ ধৰ্মীয় দৰ্শনৰ ভেটি আছিল তাৰ প্ৰমাণ তেওঁৰ 'কীৰ্ত্তন ঘোষা', 'ভক্তি ৰত্নাকৰ' আদি গ্ৰন্থৰ পৰাই পাব পাৰি। অদ্বৈত বেদান্তৰ মতে ব্ৰহ্ম এক আৰু অদ্বিতীয়। তেৱেঁই বিশ্বৰ একমাত্ৰ সত্য, বাকী সকলো অসত্য। শংকৰদেৱেও বিশ্বব্ৰহ্মাণ্ডৰ মাথোন এটা সত্যকেই স্বীকাৰ কৰিছে, দ্বিত্বতত্ত্ব অস্বীকাৰ কৰিছে। তদুপৰি, অদ্বৈতবাদৰ মায়াবাদ, বিৱৰ্তবাদ, জীৱমুক্তি আদি তত্ত্বৰ সঘন উল্লেখ শংকৰদেৱৰ 'কীৰ্তন ঘোষা'ৰ বিভিন্ন অধ্যায়ত আছে ঃ

তুমিসে কেৱলে সত্য মিছা সৱে আন।
জানি জ্ঞানীগণে কৰে হৃদয়ত ধ্যান।।

(হৰমোহন)

তুমি পৰমাত্মা, জগতৰ ঈশ এক।
একো বস্তু নাহিকে তোমাক ব্যতিৰেক।।
তুমি কাৰ্য্য কাৰণ সমস্ত চৰাচৰ।
সুৱৰ্ণে কুণ্ডলে যেন নুহিকৈ অন্তৰ।।
তুমি পশু-পক্ষী সুৰাসুৰ তৰু তৃণ।
অজ্ঞানত মূঢ়জনে দেখে ভিন্ন ভিন্ন।।
তোমাৰেসে মায়ায়ে মোহিত সৰ্বক্ষণে।
তুমি আত্মা তোমাক নজানে মূঢ়জনে।।

(হৰমোহন)

তুমি সত্য ব্ৰহ্ম তোমাত প্ৰকাশে
জগত ইটো অসন্ত।
জগততো সদা তুমিও প্ৰকাশা
অন্তৰ্য্যামী ভগৱন্ত।।

(বেদস্তুতি)

জানিলো তুমিসে সঞ্চা আন যত সৱে মিছা
তথাপি দুস্ত্যজ মোহমায়া।।

(শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ)

অসন্ত জগতখান তোমাত উদ্ভৱ ভৈল
সত্য যেন প্ৰকাশে সদায়।
কৰ্ম্মজড় মনুষ্যৰ মন মগ্ন ভৈল তাতে

বেদৰ নুবুজে অভিপ্ৰায়।। (বেদস্তুতি)

তোমাৰ অদ্বৈত ৰূপ পৰম আনন্দ পদ

তাতে মোৰ মগ্ন হৌক চিত্ত।

ভৈলোহো দাসৰো দাস জানি আবে নৰহৰি

আমাক নেৰিবা কদাচিত।।

(বেদস্তুতি)

সঁচা কথা, অদ্বৈতবাদৰ সকলো তত্ত্ব শংকৰদেৱে গ্ৰহণ কৰা নাই। অদ্বৈত দৰ্শনৰ জ্ঞানতত্ত্বৰ বিপৰীতে, পৰম সত্য উপলব্ধিৰ কাৰণে শংকৰদেৱে ভক্তিমাৰ্গৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰিছে। জ্ঞানৰ প্ৰয়োজনীয়তা তেওঁ অস্বীকাৰ নকৰিলেও ভক্তিকেই ভগৱৎ প্ৰাপ্তিৰ অথবা মোক্ষ লাভৰ একমাত্ৰ উপায় হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে। আনকি, ভক্তিৰ পৰাই জ্ঞান-লাভো সম্ভৱ হয় বুলি তেওঁ কৈছেঃ

ভকতিৰ বলে জ্ঞান লভিলা নিৰ্গুণ।

জীৱন্তে মুকুত হুই ৰহিলা অৰ্জ্জুন।।

(শ্ৰীকৃষ্ণৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণ)

শংকৰাচাৰ্যৰ সন্ন্যাস মাৰ্গেও তেওঁৰ চিন্তাত ঠাই পোৱা নাই। এইবোৰক কোনোবাই শংকৰদেৱৰ দাৰ্শনিক চিন্তাৰ বিসংগতি বুলি ভাবিব পাৰে। কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব, কোনো মহান চিন্তানায়কে পূৰ্বৰ চিন্তা-চৰ্চাক অবিকলভাবে অনুকৰণ নকৰে। সময়ৰ প্ৰয়োজনীয়তাৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি, মানুহৰ গ্ৰহণযোগ্যতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি তেওঁ মূল চিন্তা-ভাৱনাৰ পৰিৱৰ্তন ঘটায় আৰু তাতেই প্ৰকাশ পায় তেওঁৰ চিন্তাৰ মৌলিকতা। শংকৰদেৱেও জনসাধাৰণৰ গ্ৰহণ-ক্ষমতাৰ কথা চিন্তা কৰিয়েই অদ্বৈত বেদান্তৰ মূল তত্ত্বৰ লগত ভক্তিতত্ত্বৰ সুসমন্বয় ঘটাইছিল। শিল্পকৰ্মই হওক বা দাৰ্শনিক চিন্তাই হওক, তেওঁৰ লক্ষ্য আছিল জনসাধাৰণ। জনসাধাৰণৰ উপযোগী কৰি তুলিবৰ বাবেই অংকীয়া নাটৰ কাৰণে তেওঁ সংস্কৃত নাট্যৰীতি যিদৰে সৰল কৰি লৈছিল, সেইদৰে জনসাধাৰণে যাতে সহজে গ্ৰহণ কৰিব পাৰে তাৰ কাৰণে অদ্বৈত বেদান্তৰ জটিল তত্ত্বতো তেওঁ স্বকীয় ভাবনা সংযোগ কৰিছিল। অৰ্থাৎ মানৱতাবাদেই শংকৰদেৱৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰধান প্ৰেৰণা আছিল।◆

উনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় নৱজাগৰণ আৰু অসম

ভাৰতীয় সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ ইতিহাসত উনবিংশ শতিকাই এক গৌৰৱময় স্থান অধিকাৰ কৰি আছে। ভাৰতীয় জাতীয় জীৱনৰ বিস্ময়কৰ বিকাশ আন আন যুগতো হৈছিল। সেই হিচাপে ভাৰত বুৰঞ্জীৰ কোনো কোনো যুগক স্বৰ্ণযুগ বুলিও চিহ্নিত কৰা হৈছে। কিন্তু উনবিংশ শতিকাটো বিশেষভাৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ এই বাবেই যে এইসময়তে ভাৰতবৰ্ষত আধুনিক মনৰ বিকাশ ঘটে, ভাৰতীয় মানসিকতাত নৱজাগৰণৰ সূত্ৰপাত হয়। এই সময়ছোৱাত ভাৰতৰ সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু বৌদ্ধিক জীৱনত যি জাগৰণে দেখা দিছিল তেনে জাগৰণ ইয়াৰ আগতে কেতিয়াও সম্ভৱ হৈ উঠা নাছিল। এই জাগৰণৰ মূলতে আছিল ইংৰাজৰে সৈতে সম্পৰ্ক আৰু ইংৰাজী শিক্ষাৰ জৰিয়তে লাভ কৰা চেতনা আৰু চিন্তাধাৰা।

উনবিংশ শতিকাত বৃটিছ শাসন নিকপকপীয়া হোৱাৰ পাছৰে পৰা ভাৰতবাসীৰ মনত পৰাধীনতাৰ বেদনা অধিক স্পষ্ট হৈ উঠিছিল। ইংৰাজ সকলে ভাৰতীয়সকলক দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ নাগৰিক বুলিহে বিবেচনা কৰিছিল। শাসক শ্ৰেণীৰ বৈষম্যমূলক আচৰণৰ পৰিণতিস্বৰূপে দেশীয় লোকসকল উপযুক্ত সা-সুবিধা আৰু ন্যায্য মৰ্যাদাৰ পৰা বঞ্চিত হৈছিল। ইয়াৰ প্ৰতিক্ৰিয়াস্বৰূপে ভাৰতীয়সকলে নিজকে উন্নত কৰি তুলিবলৈ মানসিক প্ৰস্তুতি চলালে, ইংৰাজৰ শক্তি সামৰ্থ্যৰ অধিকাৰী হ'বলৈ আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰিলে। তেওঁলোকে উপলব্ধি কৰিলে যে উন্নতিশীল ইউৰোপৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ সাধনা নকৰিলে সেই শক্তিৰ ভাগ ল'ব নোৱাৰি। গতিকে ইংৰাজী শিক্ষাৰ জৰিয়তে আধুনিক জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ অন্বেষণ কৰিবলৈ তেওঁলোক আগবাঢ়ি আহিল। ইংৰাজে চৰকাৰে দেশীয় লোকসকলক ইংৰাজী শিক্ষা দিবলৈ ইচ্ছা প্ৰকাশ কৰা নাছিল। কাৰণ, তেনে শিক্ষাই আওপকীয়াভাৱে তেওঁলোকক শাসকশ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে উঠিবলৈ প্ৰেৰণা দিব পাৰে বুলি আশংকা কৰিছিল। বিদেশী চৰকাৰে ইচ্ছা নকৰিলেও ভাৰতীয়সকলে নিজেই ইউৰোপীয় পদ্ধতিৰ শিক্ষা ল'বলৈ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিলে। ১৮১৭ চনত ৰামমোহন ৰায়ৰ যত্নত কলিকতাত হিন্দু কলেজ স্থাপিত হ'ল। ইয়াৰ পৰাই প্ৰকৃততে পশ্চিমীয়া জ্ঞানৰ ভাণ্ডাৰ মুকলি হ'ল, পৰাধীনতাৰ সজাত আবদ্ধ হৈ পৰা দেশবাসীক কুসংস্কাৰৰ পৰা মুক্ত কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰে আধুনিক যুক্তিনিষ্ঠ মনৰ অধিকাৰী কৰাৰ

প্ৰচেষ্টা চলিল। ইংৰাজ-শাসনৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰ কলিকতাৰ বুদ্ধিজীৱীসকলে আন্দোলনত প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিলে। ৰামমোহন ৰায়, ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ, দেবেন্দ্ৰ নাথ ঠাকুৰ, কেশৱ চন্দ্ৰ সেন আদিয়ে ইয়াৰ নেতৃত্ব বহন কৰিলে। সামাজিক মূল্যবোধৰ নৱ-মূল্যায়ন আৰম্ভ হ'ল। ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ পথ প্ৰদৰ্শক আৰু আধুনিক ভাৰতৰ পিতৃস্বৰূপ ৰামমোহন ৰায়ে ১৮২৬ চনত 'ব্ৰাহ্ম সমাজ' প্ৰতিষ্ঠা কৰে। হিন্দুধৰ্মৰ ৰক্ষণশীলতা আৰু কুসংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ সংঘটিত হ'ল। প্ৰচলিত অন্ধবিশ্বাসৰ বিপৰীতে যুক্তিবাদী চিন্তাৰ প্ৰসাৰ ঘটাবলৈ বিচৰা হ'ল। মানৱতাবাদ আৰু যুক্তিবাদৰ সহায়ত আধুনিক মানৱধৰ্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ প্ৰতি আন্তৰিকতাপূৰ্ণ আগ্ৰহ উপজিল। বংগদেশে কাটি দিয়া বাট ক্ৰমে আন আন প্ৰদেশেও অনুসৰণ কৰিলে। 'ব্ৰাহ্মসমাজ'ৰ আদৰ্শতে ১৮৬৭ চনত বোম্বেত "প্ৰাৰ্থনা সমাজ" আৰু ১৮৭৫ চনত পঞ্জাৱত 'আৰ্য সমাজ' প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল। ইংৰাজী ভাষাৰ মাধ্যমেৰে শিক্ষা গ্ৰহণ কৰাত বিভিন্ন ভাষিক সম্প্ৰদায়ৰ মাজত ঐক্যবোধৰ সৃষ্টি হ'ল। জাতীয়তাবোধ জাগ্ৰত কৰাৰ চেষ্টাৰে দেশৰ প্ৰাচীন গৌৰৱ আৰু ঐতিহ্যক নতুন শিক্ষাৰ পোহৰত বিচাৰ কৰি চোৱাৰ চেষ্টা চলিল। ঔপন্যাসিক বংকিম চন্দ্ৰ চট্টোপাধ্যায়ৰ 'আনন্দমঠ'ত (১৮৮২) সন্নিবিষ্ট 'বন্দে মাতৰম' গীতে সমগ্ৰ ভাৰততে জাতীয়তাবাদী ভাৱৰ বীজ সিঁচি দিলে। দেশৰ সৰ্বাংগীন উন্নতিৰ বাবে আৰু প্ৰধানকৈ জাতীয় সংস্কৃতিৰ বিকাশৰ হকে ভাষিক আৰু সাংস্কৃতিক অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ জৰিয়তে আত্মপৰিচয় প্ৰদানৰ মনোভাব স্পষ্ট হৈ উঠিল। শিক্ষা, সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ এই অভূতপূৰ্ব জাগৰণত লাহে লাহে ভালেমান লোকে সঁহাৰি জনালে আৰু ফলস্বৰূপে, উনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত এদল চিন্তাশীল যুগনায়কৰ -- লেখক, সাহিত্যিক, দাৰ্শনিক, বিজ্ঞানীৰ আবিৰ্ভাৱ হ'ল। এওঁলোকক উনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ সন্তান বুলি ক'ব পাৰি। এই প্ৰতিভাসম্পন্ন লোকসকলৰ সৰহ সংখ্যকেই বংগীয় নৱজাগৰণৰ কোলাত প্ৰতিপালিত হৈ সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতি অৰ্জন কৰিছিল।

বংগদেশত আৰম্ভ হোৱা সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলন অসমতো গঢ় লৈ উঠিছিল। ইংৰাজী শিক্ষাৰ উপৰিও চুবুৰীয়া বংগৰ বিশিষ্ট নেতাসকলৰ অনুপ্ৰেৰণা ইয়াত জড়িত হৈ আছিল। অৱশ্যে, অসমত এই অন্দোলনে বৰ ব্যাপকতা লাভ কৰা নাছিল। কাৰণ, অসম ইংৰাজৰ অধীনলৈ গৈছিল ১৮২৬ চনতহে – বংগদেশতকৈ প্ৰায় উনসত্তৰ বছৰ পাছত। গতিকে ইয়াত ইংৰাজী শিক্ষাৰ বিস্তাৰ পলমকৈ হৈছিল। তদুপৰি,

কলিকতা ইংৰাজ শাসন আৰু সংস্কৃতিৰ স্নায়ুকেন্দ্ৰস্বৰূপ আছিল। সেইবাবে বংগদেশক আধুনিকতাৰ ঢৌৱে পোনপটীয়াকৈ স্পৰ্শ কৰিছিল আৰু আধুনিকতাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বৌদ্ধিক বাতাবৰণে তাত দ্ৰুতভাৱে গা কৰি উঠিবলৈ সুযোগ পাইছিল। শেহতীয়াকৈ ইংৰাজৰ অধীনলৈ যোৱা অসমত তেনে বৌদ্ধিক প্ৰচেষ্টাৰ বাবে উপযুক্ত পৰিবেশ গঢ়ি উঠা নাছিল। তথাপি, ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰপৰাই খৃষ্টিয়ান মিছনেৰিসকলৰ সংবাদপত্ৰ 'অৰুনোদই'ৰ (১৮৪৬) জৰিয়তে আধুনিক যুক্তিবাদী চিন্তাৰ উন্মেষ হৈছিল। মিছনেৰিসকলে অসমীয়া ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ অধিকাৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবেই যুঁজা নাছিল, বৈজ্ঞানিক ধ্যান-ধাৰণাৰে অসমীয়া মানুহৰ সৰ্বতোমুখী উন্নতি সাধিবলৈকো চেষ্টা কৰিছিল। 'অৰুনোদই'ত অন্ধবিশ্বাস, সামাজিক কুসংস্কাৰ আদিৰ বিপৰীতে, বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগীৰ পোষকতা কৰি আৰু সকলো ব্যভিচাৰৰ প্ৰতিকাৰস্বৰূপে শিক্ষা-বিস্তাৰৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। আনকি, অসমৰ অৰ্থনৈতিক অনগ্ৰসৰতা দূৰীকৰণৰ অৰ্থে কৃষি-উন্নয়ন আৰু উদ্যোগ-বিকাশৰ কামনা কৰি লেখা আলোচনাও 'অৰুনোদই'ৰ পাততে প্ৰকাশ পাইছিল। এইদৰে 'অৰুনোদই' কাকতত নৱজাগৰণৰ ভাবে দেখা দিছিল যদিও, নৱজাগৰণৰ সৈতে জড়িত যুক্তিবাদী, মানৱতাবাদী আৰু সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনে স্পষ্টতা লাভ কৰিছিল কেইগৰাকীমান শিক্ষিত অসমীয়াৰ ৰচনা আৰু কৰ্মৰ মাজেদি। সেইসকলৰ ভিতৰত আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকন, গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নাম চিৰস্মৰণীয়। ঊনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় বৌদ্ধিক পৰিবেশে এওঁলোকৰ জীৱনক গঢ় দিছিল। উল্লেখযোগ্য যে এওঁলোক কেউজনেই 'অৰুনোদই'ৰ লেখক আছিল।

গুৱাহাটীৰ ইংৰাজী স্কুল আৰু কলিকতাৰ হিন্দু কলেজত শিক্ষা লাভ কৰা আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকন (১৮২৯-১৮৫৯) ইংৰাজ চৰকাৰৰ সুদক্ষ কৰ্মচাৰী আছিল। আধুনিক শিক্ষা আৰু বংগীয় নৱজাগৰণৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণভাৱেই পৰিছিল। ইংৰাজ চৰকাৰৰ প্ৰতি আনুগত্য প্ৰকাশ কৰিও ঢেকিয়াল ফুকনে অসমীয়াৰ আত্মপৰিচয়ৰ যুঁজত যুক্তি আৰু সাহসেৰে থিয় দিছিল ; অসমত ইংৰাজ শাসন প্ৰৱৰ্তিত হোৱাৰ অলপ পাছতেই স্কুল, আদালতৰ পৰা অপসাৰিত হৈ ঘৰতে আলহী হোৱা অসমীয়া ভাষাৰ পুনৰ সংস্থাপনৰ বাবে যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰিছিল। সেই উদ্দেশ্য তেওঁ পঢ়াশলীয়া পাঠ্যপুথি লিখিছিল, মিছনেৰিসকলৰে সৈতে সহযোগ কৰি অসমীয়া

ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতিৰ হকে কাম কৰিছিল আৰু ১৮৫৩ চনত অসমৰ বিষয়ে প্ৰতিবেদন যুগুতাবলৈ অহা ম'ফাট মিলছৰ হাতত দাখিল কৰা বিস্তাৰিত স্মাৰকপত্ৰত অসমত শিক্ষাৰ প্ৰসাৰৰ বাবে অসমীয়া ভাষাক ন্যায্য মৰ্যাদা দান কৰিবলৈ আৰু লগতে সংস্কৃত বিদ্যালয় স্থাপন কৰিবলৈ পৰামৰ্শ আগবঢ়াইছিল। মিলছে এই পৰামৰ্শসমূহৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি তেওঁৰ প্ৰতিবেদনত ঢেকিয়াল ফুকনৰ স্মাৰকপত্ৰ সন্নিবিষ্ট কৰিছিল। অসমীয়া ভাষা বঙালী ভাষাৰ উপভাষা বুলি কোনো কোনোৱে উত্থাপন কৰা কথাৰ প্ৰতিবাদস্বৰূপে তেওঁ ১৮৫৪ চনত লিখা 'A Few Remarks on the Assamese Language' অত অকাট্য যুক্তিৰে অসমীয়া ভাষাৰ স্বকীয়তা প্ৰতিপন্ন কৰিছিল। জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ ঢেকিয়াল ফুকনে তেওঁৰ নিচেই চমু জীৱনকালত যি কৰি গ'ল সিয়েই ভৱিষ্যতে অসমীয়া ভাষাৰ মুক্তিৰ পথ-নিৰ্মাণত সহায় কৰিলে। সিমানেই নহয়, আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত ঢেকিয়াল ফুকনে স্বদেশ আৰু স্বজাতিৰ কল্যাণৰ হকে সকলো কুসংস্কাৰৰ বিৰুদ্ধে মাত মাতি আৰু যুক্তিবাদী, বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণৰ পোষকতা কৰি আধুনিক অসম গঢ়াৰ সপোন ৰচনা কৰিছিল। অসমত কল-কাৰখানা, বেপাৰ-বাণিজ্য আদি গঢ়ি উঠা আৰু ৰেল-জাহাজ আদিৰ প্ৰচলন হোৱা দিনলৈকে তেওঁ আগ্ৰহেৰে বাট চাইছিল।

গুণাভিৰাম বৰুৱা (১৮৩৭-১৮৯৪) আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই (১৮৩৫-১৮৯৬) আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ পথেদি আগবাঢ়ি গৈ সংস্কাৰমুলক আন্দোলনত বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। প্ৰকৃততে এওঁলোকৰ জীৱন আৰু সাহিত্য-কৰ্মৰ মাজেদি নতুন যুগটোৰ চিন্তাধাৰা ফটফটীয়াকৈ প্ৰতিফলিত হৈছিল। গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ সম্পাদনাত কলিকতাৰ পৰা প্ৰকাশিত 'আসাম বন্ধু' (১৮৮৫) কাকতত নতুন, উদাৰ, মানৱীয় দৃষ্টিভংগীয়ে প্ৰকাশ লাভ কৰিছিল। ৰাজা ৰামমোহন ৰায় আৰু ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰৰ মতাদৰ্শৰ দ্বাৰা তেওঁ গভীৰভাৱে অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। ১৮৬৯ চনত তেওঁ ৰামমোহন ৰায়ে প্ৰতিষ্ঠা কৰা 'ব্ৰাহ্ম সমাজ'ৰ সভ্য হৈছিল। ঈশ্বৰচন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰে বিধবা-বিবাহৰ মত সমৰ্থন কৰি 'ৰাম-নৱমী নাটক' (১৮৫৭) ৰচনা কৰাৰ উপৰিও গুণাভিৰামে তেওঁৰ প্ৰথমা পত্নীৰ মৃত্যুৰ পাছত এগৰাকী বিধবাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰি আৰু তেওঁৰ বিধবা জীয়েক স্বৰ্ণলতাক পুনৰ বিবাহ দি বাস্তৱ জীৱনত সেই মত কাৰ্যকৰী কৰিছিল। বিদ্যাসাগৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ অকুণ্ঠ ভক্তিৰ চিন তেওঁৰ উল্লেখনীয় ৰচনা আৰু প্ৰথম আধুনিক অসমীয়া নাটকৰূপে স্বীকৃত 'ৰাম-নৱমী'ৰ পাততে

জিলিকি আছে। নাটকখনৰ শেষ-দৃশ্যত এটি সপোনৰ সহায়েৰে বিদ্যাসাগৰক উলিয়াই বিধৱা-বিবাহৰ সবল যুক্তিৰে বিপক্ষক তিৰস্কাৰ কৰোৱা হৈছে। একেটা সমস্যাক লৈ গুণাভিৰামে লিখা 'বিবাহ ৰহস্য নাটক' নামৰ আন এখন নাটকৰ অংশবিশেষো প্ৰকাশিত হৈছিল। বিদ্যাসাগৰৰ মৃত্যুত তেওঁ গভীৰভাৱে আঘাতপ্ৰাপ্ত হৈ 'বিজুলী'ত (১৮৯০) প্ৰকাশিত এটা কবিতাৰে সেই মনীষী গৰাকীৰ প্ৰতি আন্তৰিক শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰিছিল।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই পৰিয়ালৰ লোকে নজনাকৈ ঘৰতে মনে মনে ইংৰাজী পঢ়ি আধুনিক বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভংগীৰ পোষকতা কৰিছিল। আনন্দৰাম বৰুৱাৰ দৰে তেওঁ কলিকতাত শিক্ষা লাভ কৰা নাছিল যদিও, নৱজাগৰণৰে সৈতে জড়িত জাতীয়তাবাদী আৰু সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনে তেওঁক বাৰুকৈয়ে স্পৰ্শ কৰিছিল। গুণাভিৰামৰ দৰে তেৰোঁ বিদ্ৰোহী আছিল ; কিন্তু তেওঁৰ ৰচনা আৰু কাৰ্যকলাপৰ মাজেদি বিদ্ৰোহী মনৰ উগ্ৰতা প্ৰকাশ পাইছিল। বিদ্যাসাগৰে বিধৱা-বিবাহৰ কাৰণে লোৱা প্ৰচেষ্টাক তেওঁ সমৰ্থনেই কৰা নাছিল, বিধৱাক পুনৰ বিবাহৰপৰা বঞ্চিত কৰা প্ৰতিবাদত নিজে দ্বিতীয়বাৰ বিবাহ কৰিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল। অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ উন্নতি কামনা কৰি তেওঁ অসমীয়া সমাজৰ অন্ধবিশ্বাস, কুসংস্কাৰ, ভণ্ডামি, বাহ্যিকতা আৰু দুৰ্বলতাৰ বিৰুদ্ধে অভিযান চলাইছিল। হেমচন্দ্ৰৰ ব্যংগৰচনা, 'বাহিৰে ৰং চং ভিতৰে কোৱাভাতুৰী' (১৮৭৬) আৰু নাটক, 'কানীয়াৰ কীৰ্তন' (১৮৬১) এই অভিযানৰে ফলশ্ৰুতি। দুইখন পুথিতে ভণ্ড, অন্ধবিশ্বাসী, সোৰোপা অসমীয়াক নিৰ্মমভাৱে আক্ৰমণ কৰা হৈছে। অসমীয়াৰ সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিচয়ৰ বাবে হেমচন্দ্ৰই জীৱনজোৰা সাধনা কৰিছিল। ইয়াৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ কীৰ্তিস্তম্ভস্বৰূপ 'হেমকোষ' (১৯০০) অভিধানে। অসমীয়া ভাষাক বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিত প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ বাট কাটিবলৈ আৰু অসমীয়া সমাজক বৈজ্ঞানিক চিন্তাধাৰাৰে আধুনিক যুক্তিবাদী পৰম্পৰাৰ অধিকাৰী কৰিবলৈ কলম ধৰি হেমচন্দ্ৰই জাতীয় জীৱনৰ মহৎ উপকাৰ কৰি থৈ গৈছে।

আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে সূত্ৰপাত কৰা আৰু গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই আগুৱাই নিয়া বৌদ্ধিক জাতীয়তাবাদী আন্দোলনে পূৰ্ণতা লাভ কৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ-দশক আৰু বিংশ শতিকাৰ আদি ভাগত নৱজাগৰণৰ ধ্যান-ধাৰণাৰে পুষ্ট এচাম লেখকৰ জৰিয়তে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা (১৮৬৪-১৯৩৮),

চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা (১৮৬৭-১৯৩৮) আৰু হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী এই লেখক বাহিনীৰ অগ্ৰণীৰূপে বিশেষভাৱে স্মৰণীয়। উচ্চ শিক্ষা গ্ৰহণৰ বাবে কলিকতালৈ যোৱা এই ডেকাসকলে জাতীয়বাদী চিন্তাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ অসমীয়াৰ সাহিত্যিক আৰু সাংস্কৃতিক পৰিচয়ৰ বাবে প্ৰেৰণাদায়ক কামত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। সেই উদ্দেশ্যে কলিকতাত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা' (১৮৮৮) পাতি আৰু সভাৰ মুখপত্ৰ 'জোনাকী' (১৮৮৯) উলিয়াই এটি সাহিত্যিক আন্দোলনৰ সৃষ্টি কৰি আধুনিক পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশ অসমীয়া সাহিত্যলৈ আদৰি আনিছিল। এইদৰে গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই-নিৰ্মাণ কৰা নতুন সাহিত্যৰ ভেটি এই লেখকসকলে সুদৃঢ় কৰি তুলিছিল। এওঁলোকৰ ৰচনাত ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ মানৱতাবাদী আৰু আঞ্চলিক জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ অপূৰ্ব সংযোগ সাধন হৈছিল। অসমীয়া সাংস্কৃতিক পৰম্পৰা সংৰক্ষণ কৰাৰ বাবে এওঁলোকে অসমীয়া লোকসংস্কৃতিৰে সৈতে পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ সমন্বয় ঘটাবলৈ বিচাৰিছিল। বেজবৰুৱাই এই সাহিত্যিক আন্দোলনত আটাইতকৈ সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ লগতে কৃপাবৰ বৰুৱা (পাছত বৰবৰুৱা) নামৰ এক অমৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি হাস্য-ব্যংগৰ অননুকৰণীয় কৌশলেৰে অসমীয়া সমাজৰ দুৰ্বলতাসমূহলৈ আঙুলিয়াই সংস্কাৰ আন্দোলনতো ভাগ লৈছিল। বেজবৰুৱাৰ বিশাল, উদাৰ ব্যক্তিত্বই প্ৰায় তিনিটা দশকলৈ অসমীয়া সাহিত্যৰ গতিপথ নিৰ্ণয়ত এনেদৰে সহায় কৰিছিল যে সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত অনেকে সেই সময়ছোৱাক বেজবৰুৱাৰ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰিছে। আধুনিক সাহিত্যৰ এনে এটি ঠাল নাই য'ত বেজবৰুৱাই হাত দিয়া নাছিল আৰু কিছু পৰিমাণে হ'লেও কৃতকাৰ্য্য হোৱা নাছিল। কিন্তু বেজবৰুৱাৰ আটাইতকৈ ডাঙৰ কৃতিত্ব এইটোৱেই যে য'তেই তেওঁ হাত দিছিল তাতেই ফুটি উঠিছিল অসমীয়াৰ সামাজিক আৰু সংস্কৃতিক জীৱনৰে সৈতে তেওঁৰ গভীৰ পৰিচয়ৰ ছাপ। স্বদেশপ্ৰেম আৰু জাতীয়তাবোধ বেজবৰুৱাৰ ৰচনাৰ মূল অনুপ্ৰেৰণা আছিল। অসম আৰু অসমীয়াৰ প্ৰতি তেওঁৰ গভীৰ ভালপোৱা 'অ' মোৰ আপোনাৰ দেশ' গীতটোতেই ফট্‌ফটীয়া হৈ আছে। বেজবৰুৱাৰ আগতে কমলাকান্ত ভট্টাচাৰ্যই (১৯৫৩-১৯৩৬) জাতীয় চৈতন্য সঞ্জীৱিত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। বেজবৰুৱাই তাত বিশেষত্ব দান কৰে। অসমৰ গৌৰৱময় সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰাৰ অৰ্থে বেজবৰুৱাই অসমীয়া সাধুকথাসমূহ সংগ্ৰহ কৰি আৰু অসমীয়া সংস্কৃতিৰ দুই গুৰু শংকৰ-মাধৱ প্ৰচাৰিত মহাপুৰুষীয়া ধৰ্মৰ তত্ত্বসমূহ বিশ্লেষণ কৰি অতীতৰ পুনৰনিৰ্মাণ কৰিছিল। বেজবৰুৱাৰ দেশপ্ৰেম আৰু জাতীয়তাৰ প্ৰবলতা অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী (১৮৫৫-১৯৬৭) প্ৰমুখ্যে কেইবাগৰাকীও বিশিষ্টলোকৰ ৰচনা আৰু কাৰ্যত অনুভূত হৈছিল।◆

উনবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্যত জাতীয়তাবাদী চিন্তা

উনবিংশ শতিকাত অসমৰ জাতীয় জীৱনত কেইবাটাও ঐতিহাসিক ঘটনা সংঘটিত হয়। এইবোৰৰ ভিতৰত আটাইতকৈ উল্লেখযোগ্য ঘটনা হ'ল (১) ১৮২৬ চনৰ য়াণ্ডাবো সন্ধিমতে অসম ইংৰাজ শাসনৰ অধীন হোৱা আৰু (২) ১৮৩৬ চনত অসমৰ বিদ্যালয় আৰু আদালতৰ পৰা অসমীয়া ভাষাৰ অপসাৰণ আৰু তাৰ ঠাইত বঙলা ভাষাৰ প্ৰৱৰ্তন। এই দুটা ঘটনাৰ আৰু প্ৰধানকৈ দ্বিতীয়টো ঘটনাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ ফলস্বৰূপেই উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চেতনাই গঢ় ল'বলৈ আৰম্ভ কৰে। অৰ্থাৎ অসমীয়া জাতীয়তাবোধৰ উন্মেষ হয় ইংৰাজ-শাসন প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ পাছত আৰু অসমীয়া ভাষাক কেন্দ্ৰ কৰি। অৱশ্যে, ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে উনবিংশ শতিকাৰ আগতে অসমীয়াৰ মাজত কোনো ধৰণৰ ঐক্যবোধ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। আহোম ৰাজত্বৰ সময়ৰে পৰা অৰ্থাৎ ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ পৰা অসমত বাস কৰা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত একপ্ৰকাৰৰ ঐক্য গঢ়ি উঠিছিল। তাৰ আগতে হয়তো জাতি হিচাপে অসমীয়াই এটা সুসংহত ৰূপ লাভ কৰা নাছিল। তেতিয়ালৈকে এই অঞ্চলটোহেনো কিছুমান ক্ষুদ্ৰ ক্ষুদ্ৰ ৰাজ্যত বিভক্ত আছিল আৰু বিভিন্ন প্ৰজাতিৰ জনগোষ্ঠীৰ মাজত আদান-প্ৰদান অথবা মিলা-প্ৰীতি ঘটা নাছিল। আহোমসকলে এইজনগোষ্ঠীসমূহক একেধৰণৰ শাসনৰ অধীনলৈ আনি ঐক্যবদ্ধ কৰিলে। তেওঁলোকৰ পৰাই পুৰণি কালৰে পৰা প্ৰাগজ্যোতিষপুৰ আৰু কামৰূপ নামেৰে বিখ্যাত হৈ অহা এই অঞ্চলৰ নাম হ'ল অসম আৰু ইয়াৰ অধিবাসীসকল হ'ল অসমীয়া। জনগোষ্ঠীসমূহৰ মাজত পাৰস্পৰিক আদান-প্ৰদানেৰে সংহতি স্থাপনৰ বাটটো আহোমসকলে নিজে দেখুৱাই দিলে। এইটো সম্ভৱ হ'ল তেওঁলোকৰ উদাৰতাৰ বাবেই। তেওঁলোকে নিজৰ ভাষা-সংস্কৃতি এৰি থলুৱা-ভাষা-সংস্কৃতিক আঁকোৱালি ল'লে। সিমানেই নহয়, থলুৱা ভাষা-সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ পোষকতাও কৰিলে। তেওঁলোকৰ এই বদান্যতাৰ বাবেই অসমীয়া ভাষা হৈ পৰিল আটাইবোৰ জনগোষ্ঠীৰে উমৈহতীয়া ভাষা, সংযোগী ভাষা। জাতীয়তাবাদৰ বিকাশত উমৈহতীয়া ভাষা আৰু সংস্কৃতিয়ে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। আহোমসকলৰ উদাৰতাৰ বাবেই উমৈহতীয়া ভাষাৰ জৰিয়তে অসমত বহুকাল ধৰি বাস কৰা বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ

মাজত একপ্ৰকাৰৰ আৱেগিক ঐক্য গঢ়ি উঠিল। এই ঐক্য আৰু দৃঢ় হ'ল শংকৰদেৱৰ সময়ত শংকৰদেৱৰ উদাৰ ধৰ্মমতে অসমৰ সকলো জনগোষ্ঠীকে সামৰি ল'লে। তদুপৰি, ধৰ্মমত প্ৰচাৰ কৰাৰ কাৰণে তেওঁ সৃষ্টিকৰা শিল্পকৰ্মত সকলো জনগোষ্ঠীৰ সাংস্কৃতিক উপাদান অন্তৰ্ভুক্ত কৰিলে। নৃত্যবিদসকলৰ মতে, সত্ৰীয়া নৃত্যৰ কিছুমান মুদ্ৰা অসমত অতীজৰে পৰা বাস কৰি অহা কেইবাটাও জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত নৃত্যৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছে। একেআষাৰে কবলৈ হ'লে, শংকৰদেৱৰ নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনে সংশ্লিষ্ট জনগোষ্ঠীসমূহৰ মাজত সাংস্কৃতিক ঐক্য গঢ়ি তোলাত অভূতপূৰ্বভাবে সহায় কৰিলে। তথাপি, স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, ইংৰাজ-শাসন আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে অসমীয়া জাতীয়তাবোধে এটা বিশিষ্ট ৰূপ লাভ কৰা নাছিল। অধিক স্পষ্ট ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, অসমীয়া হিচাপে তেওঁলোকৰ আত্মচেতনা জাগ্ৰত হৈছিল ইংৰাজ-শাসন প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাছত। মন কৰিবলগীয়া কথা যে এই সময়ত অসমীয়াৰ মাজত যি জাতীয়তাবোধৰ জন্ম হৈছিল যি প্ৰধানকৈ আছিল ভাষা-ভিত্তিক, ৰাজনৈতিক উদ্দেশ্য ভিত্তিক নহয়। কোনো ৰাজনৈতিক লক্ষ্য পূৰণৰ কাৰণে আৰু পোনপটীয়াভাৱে ক'বলৈ হ'লে, ইংৰাজ-শাসন ওফৰোৱাৰ চেষ্টাৰে এই আত্ম-চেতনা গঢ় লৈ উঠা নাছিল। এই কথাষাৰ অকল অসমৰ ক্ষেত্ৰতে নহয়, ভাৰতীয় মহাজাতীয়তাবোধৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। ইংৰাজ-শাসনৰ আগতে ৰাজনৈতিক গোট হিচাপে ভাৰত সুসংহত নাছিল। কিন্তু একধৰণৰ সাংস্কৃতিক ঐক্য ভাৰতত বহুকাল পূৰ্বৰে পৰা চলি আহিছিল। প্ৰধানকৈ ধৰ্মীয় চিন্তাক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই এই সাংস্কৃতিক ঐক্যৰ জন্ম হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। পাছত কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্বত ইংৰাজ-শাসনৰ বিৰুদ্ধে গঢ়ি উঠা জাতীয়তাবাদী আন্দোলনে পূৰ্বৰ সাংস্কৃতিক ঐক্যৰ লগত ৰাজনৈতিক ঐক্য সংযুক্ত হোৱাত সহায় কৰিছিল।

আচলতে, ইংৰাজসকল অসমলৈ অহাৰ আগতে অসমীয়াৰ মাজত ৰাজনৈতিক চেতনাও জাগ্ৰত হোৱা নাছিল, ভাষা-চেতনাও জাগ্ৰত হোৱা নছিল। ৰাজনৈতিক চেতনা যে জাগ্ৰত হোৱা নাছিল তাৰ প্ৰমাণ পাব পাৰি য়াণ্ডবো সন্ধিমতে ইংৰাজে অসম অধিকাৰ কৰি বহিলত অসমীয়াসকল নীৰৱ, নিৰ্বিকাৰ হৈ থকা থকাৰ পৰাই। অতীজৰে পৰা স্বাধীন হৈ থকা অসম পৰাধীন হৈ পৰিল। ইংৰাজে অসমৰ গাদী দখল কৰিলে। কিন্তু ইয়াৰ বিৰুদ্ধে কোনো অসমীয়াই মাত নামাতিলে। ডিম্বেশ্বৰ নেওগে কোৱাৰ দৰে, 'অসমীয়াই তাক দেখিও নেদেখিলে, তাৰ বিৰুদ্ধে মাত এষাৰ

মতা যে দূৰৰ কথাই।' কিন্তু ইংৰাজ-শাসনৰ বিৰুদ্ধে যে কোনো ধৰণৰ বিদ্ৰোহেই হোৱা নাছিল, সেইটো নহয়। ডা- ডাঙৰীয়াসকলৰ কোনো কোনোৱে, গমধৰ কোঁৱৰক, কোনো কোনোৱে গদাধৰ সিংহক, কোনো কোনোৱে পুৰন্দৰ সিংহক আৰু দুই এজনে কন্দৰ্পেশ্বৰ সিংহক ৰাজপাটত বহুৱাৰ চেষ্টাৰে গোপনে বিদ্ৰোহ কৰিছিল। কিন্তু এইধৰণৰ বিদ্ৰোহ মাথোন কেইগৰাকীমান অভিজাত লোকৰ ভিতৰতে আবদ্ধ আছিল। অৰ্থাৎ এই বিদ্ৰোহে জনসাধাৰণক স্পৰ্শ কৰা নাছিল। ধাৰণা হয়, মানৰ অবৰ্ণনীয় অত্যাচাৰত পেপুৰা লাগি উদ্ধাৰৰ পথ বিচাৰি থকা জনসাধাৰণে ইংৰাজ-শাসনত পৰম সন্তুষ্টিহে লাভ কৰিছিল। আনকি, ইংৰাজ-শাসনৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰ কৰি মৃত্যুদণ্ড মূৰ পাতি ল'বলগীয়া হোৱা মনিৰাম দেৱানৰ দৰে লোকে প্ৰথমে ইংৰাজক আদৰণিহে জনাইছিল। অৱশেষত পুৰন্দৰ সিংহৰপৰা ইংৰাজে সমস্ত ক্ষমতা কাঢ়ি নিলতহে তেওঁ ইংৰাজৰ বিৰুদ্ধে ষড়যন্ত্ৰত লিপ্ত হৈছিল।

ভাষাৰ দিশতো দেখা যায়, ১৮৩৬ চনত অসমৰ বিদ্যালয় আৰু আদালতৰ পৰা অসমীয়া ভাষাক বিতাৰণ কৰি যেতিয়া বঙলা ভাষা প্ৰৱৰ্তন কৰা হ'ল তেতিয়াও অসমীয়াসকল নিৰ্বিকাৰ হৈ থাকিল। সিমানেই নহয়, ১৮৩৭ চনত ভাৰতৰ যি কোনো প্ৰদেশৰ আদালতত সংশ্লিষ্ট প্ৰদেশৰ ভাষা ব্যৱহাৰ কৰাৰ কাৰণে যি আইন বলবৎ কৰা হৈছিল আৰু সেই আইন যেতিয়া অসমৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োগ কৰা নহ'ল তেতিয়াও অসমীয়াসকল নীৰৱ হৈ ৰ'ল। আনকি, ১৮৫৪ চনত ভাৰতৰ প্ৰতিখন ৰাজ্যতে মাতৃভাষাৰ জৰিয়তে শিক্ষা প্ৰদান কৰাৰ কাৰণে যি নীতি নিৰ্ধাৰণ কৰা হৈছিল আৰু সেই নীতি যেতিয়া অসমত কাৰ্যকৰী কৰা নহ'ল অৰ্থাৎ অসমক উপেক্ষা কৰা হ'ল তেতিয়াও অসমীয়াৰ মাজত কোনো প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সৃষ্টি নহ'ল। ইয়াৰ প্ৰতিবাদ স্বৰূপে অসমীয়াই 'টু' শব্দ এটাও উচ্চাৰণ নকৰিলে। ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ ভাষাত, এনে ঘোৰ অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধেও কোনো অসমীয়াই আঙুলি এটা টোওৱা দেখিবলৈ পোৱা নহ'ল'। ইয়াৰ একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম আছিল আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকন। অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ তেওঁকেই প্ৰথম প্ৰবক্তা বুলি ক'ব পাৰি। অসমীয়া ভাষাৰ মৰ্যাদা ঘূৰাই অনাৰ বাবে সুদুৰ আমেৰিকাৰ পৰা ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে অহা বেপ্তিষ্ট মিছনৰ সদস্যসকলে আৰম্ভ কৰা যুঁজখনত মাথোন আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনেহে সহযোগ কৰিছিল। অসমীয়া ভাষাৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰ সম্পৰ্কত অকাট্য যুক্তি প্ৰদৰ্শন কৰি ফুকনে অসমীয়া ভাষাৰ পুনৰ সংস্থাপনৰ বাবে ম'ফট্ মিল্‌ছৰ ওচৰত দাখিল কৰা স্মাৰক পত্ৰতেই অসমীয়া

জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ প্ৰথম স্পষ্ট প্ৰকাশ ঘটে। ১৮৫৩ চনত অসমৰ অৱস্থাৰ বুজ ল'বলৈ অহা মিলছে তেওঁৰ প্ৰতিবেদনত অসমীয়া ভাষাক শিক্ষাৰ মাধ্যম কৰিবলৈ পৰামৰ্শ আগবঢ়ায়। ফুকন আৰু মিছনেৰী সকলৰ যুক্তিত যে মিলছ্ ভালদৰে পতিয়ন গৈছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় অসমত বঙলা ভাষা প্ৰৱৰ্তন কৰি ডাঙৰ ভুল কৰা হৈছিল বুলি মিলছে কৰা স্বীকাৰোক্তিত। যি হওক, অসমত বঙলা ভাষা প্ৰৱৰ্তনৰ বিপক্ষে আৰু অসমীয়া ভাষা প্ৰৱৰ্তনৰ সপক্ষে মাত মাতি আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ পথ মুকলি কৰে। অৱশ্যে, ইয়াৰ আগতে লিখা 'ইংলণ্ডৰ বিৱৰণ' তো ফুকনে অসমৰ উন্নতিৰ কাৰণে কৰা প্ৰাৰ্থনা আৰু আহ্বানত পৰোক্ষভাবে হ'লেও জাতীয়তাবোধৰ মন্ত্ৰ সোমাই আছিল।

অসমত অসমীয়াৰ পৰিৱৰ্তে বঙলা ভাষা প্ৰচলন কৰাৰ কাৰণে দায়ী কোন আছিল সেই বিষয়ে মতৰ অমিল থাকিলেও সৰহভাগৰে ধাৰণা যে ইংৰাজৰ লগত অহা একাংশ বঙলা ভাষী কৰ্মচাৰী ইয়াৰ লগত জড়িত আছিল। সৰহভাগৰেই নহয়, সৌ সিদিনালৈকে অসমৰ প্ৰায় আটাইবোৰ লোকেই এই মতত বিশ্বাস কৰিছিল। ৰোমাণ্টিক ত্ৰিমূৰ্তিৰ অন্যতম হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীয়েই ইয়াৰ কাৰণে বঙলা ভাষী কৰ্মচাৰীসকলকে জগৰীয়া কৰিছে। সম্প্ৰতি এচাম বুদ্ধিজীৱীয়ে এই মতৰ বিৰোধিতা কৰিছে। অসমত বঙলা ভাষা প্ৰৱৰ্তনৰ কাৰণে তেওঁলোকে ইংৰাজৰ বিভাজন-নীতিকেই দায়ী কৰিছে। আমাৰ ধাৰণা অসমলৈ অহা বঙলা ভাষী কৰ্মচাৰী আৰু আমোলাসকলে চৰকাৰী কামৰ বাবে নতুনকৈ এটা ভাষা শিকি-বুজি লোৱাতকৈ তেওঁলোকৰ নিজৰ ভাষাতে কাম-কাজ চলোৱাৰ সুবিধা ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। নহ'লেনো ১৮৬৩ চনত অসমত কাম কৰা বিষয়াসকলক অসমীয়া ভাষাৰ যোগ্যতা অৰ্জন কৰিবৰ বাবে পৰীক্ষা দিবলগীয়া ব্যৱস্থা কাৰ্যকৰী নহ'য়নে? সেই সম্পৰ্কীয় নথি-পত্ৰ ভালেমান বছৰলৈ ফাইলৰ তলত পৰি থাকেনে? অসমীয়া ভাষা সম্পৰ্কে ইংৰাজ বিষয়াসকলৰ অজ্ঞতাৰ সুযোগ এচাম কৰ্মচাৰীয়ে গ্ৰহণ কৰিছিল। অৱশ্যে ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে বঙলা ভাষী প্ৰতিজন বিষয়া এই স্বাৰ্থজড়িত সকলৰ সহযোগী আছিল। সেয়া হোৱা হ'লে ৰমেশ চন্দ্ৰ দত্তই অসমীয়া যে এটা সম্পূৰ্ণ সুকীয়া ভাষা, বঙলা ভাষাৰ পৰা পৃথক, তেনেধৰণৰ মন্তব্য কেতিয়াও নিদিলেহেতেন। কিন্তু অসমত বঙলা ভ ' প্ৰৱৰ্তনৰ কাৰণ অকল বঙলা ভাষী কৰ্মচাৰীক জগৰীয়া কৰিলেই নহ'ব। ইয়াৰ ব ৰণে বহুপৰিমাণে দায়ী আছিল অসমীয়াৰ

আত্মচেতনাহীনতা, হীনমন্যতাবোধ। অসমীয়া ভাষাৰ মৰ্যাদাৰ প্ৰতি তেওঁলোক সজাগ হৈ উঠা নাছিল। নিজৰ মাতৃভাষাতকৈ বঙলা ভাষাক তেওঁলোকে নিশ্চয় ওপৰত স্থান দিছিল। নহ'লেনো হলিৰাম ঢেকিয়াল ফুকনে বঙলা ভাষাত 'আসাম বুৰঞ্জি' লিখেনে? অসমীয়াৰ এই হীনমন্যতা আঁতৰ কৰাত বহুপৰিমাণে সহায় কৰিলে আমেৰিকাৰ পৰা অহা মিছনেৰীসকলে। অসমীয়া ভাষাৰ ব্যাকৰণ, অভিধান আৰু পাঠ্যপুথিকে ধৰি অন্যান্য গ্ৰন্থ প্ৰণয়ন কৰাৰ উপৰিও ১৮৪৬ চনত তেওঁলোকে 'অৰুনোদই' সংবাদ পত্ৰ প্ৰকাশ কৰে। 'অৰুনোদই' কাকতে জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ বিভিন্ন চিন্তা আৰু তথ্য অসমীয়া ভাষালৈ বোৱাই আনিলে। অসমীয়া ভাষাৰ প্ৰকাশিকা শক্তি যে কোনোগুণে কম নহয়, আধুনিক জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ সকলো কথা যে অসমীয়া ভাষাৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে তেনে এক ধাৰণাৰে অসমীয়াৰ আত্মবিশ্বাস জাগ্ৰত কৰি 'অৰুনোদয়ে' অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ ভেটি নিৰ্মাণত সহায় কৰিলে। অসমীয়া ভাষাৰ উদ্ধাৰৰ কাৰণে মিছনেৰীসকলে আৰম্ভ কৰা যুঁজখনৰ একমাত্ৰ অসমীয়া সহযোগী আৰু অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ প্ৰথম প্ৰৱক্তা আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকনৰ মৃত্যু হয় মাথোন ত্ৰিছ বছৰ বয়সতে। ফুকনৰ মৃত্যুৰ পাছত কুৰি বছৰৰো অধিক কাল জুৰি মিছনেৰীসকলে অসমীয়া ভাষাৰ পুনৰ্বাসনৰ বাবে সৰ্বতোপ্ৰকাৰে চেষ্টা কৰিছিল আৰু তাৰ ফলতেই ১৮৭৩ চনত অসমীয়া ভাষা পুনৰ স্বস্থানত সংস্থাপিত হৈছিল। গতিকে, ভাষা-সংস্কৃতিৰ জৰিয়তে অসমীয়াক আত্মসচেতন কৰি তুলি অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ উন্মেষ ঘটোৱাত মিছনেৰীসকলৰ বিশিষ্ট ভূমিকাৰ কথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব।

ভাষাক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ উল্লিখিত প্ৰাথমিক স্তৰটোৰ পাছত ইয়াৰ বিকাশ ঘটিল উনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত। জাতীয়তাবাদৰ এই দ্বিতীয় স্তৰটোতো অসমীয়া ভাষা সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ চেতনাই প্ৰধানকৈ ক্ৰিয়া কৰিছিল আৰু এই চেতনাৰ বিকাশত সহায় কৰিছিল ইংৰাজী শিক্ষা লাভে। জনাকথা, ভাৰতবৰ্ষত জাতীয়তাবোধৰ উদয় হৈছিল ইংৰাজী শিক্ষাৰ জৰিয়তে। অসম ইংৰাজৰ অধীনলৈ গৈছিল একেবাৰে শেহত। স্বাভাৱিকতে অসমত ইংৰাজী শিক্ষা পলমকৈ আৰম্ভ হৈছিল। ১৮৩৫ চনতহে গুৱাহাটী আৰু শিৱসাগৰত আনুষ্ঠানিক শিক্ষাৰ বাবে বিদ্যালয় স্থাপন কৰা হৈছিল। গতিকে, জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ বিকাশো অসমত কিছু পলমকৈ হৈছিল। এই চেতনাৰ বিকাশ সাধনৰ বাবে উনবিংশ শতিকাৰ শেহৰ ফালে

যিসকলে অগ্রণী ভূমিকা লৈছিল তেওঁলোক আছিল কলিকতাত ইংৰাজী শিক্ষা গ্রহণ কৰি থকা কেইগৰাকীমান অসমীয়া যুৱক। তেওঁলোকৰ ভিতৰত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, চন্দ্রকুমাৰ আগৰৱালা আৰু হেমচন্দ্র গোস্বামীৰ নাম অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ ইতিহাসত বিশেষভাৱে স্মৰণীয় হৈ আছে। ৰাজনীতি তেওঁলোকৰ চিন্তাৰ বাহিৰত আছিল। অসমীয়া সাহিত্যৰ সৰ্বাংগীন উন্নতি তেওঁলোকৰ একমাত্র লক্ষ্য আছিল। এই লক্ষ্যত উপনীত হ'বৰ বাবেই তেওঁলোকে ১৮৮৮ চনত কলিকতাত 'অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতি সাধিনী সভা' (অ.ভা.উ.সা) স্থাপন কৰিছিল আৰু ১৮৮৯ চনত কলিকতাৰ পৰা 'জোনাকী' নামৰ মাহেকীয়া আলোচনী প্রকাশ কৰিছিল। অসমীয়া জাতীয়তা বাদৰ বিকাশত অ,ভ,উ,সা আৰু 'জোনাকী'ৰ বৰঙণি চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰৈছে। 'জোনাকী'ৰ জৰিয়তে আধুনিক সাহিত্যৰ বিভিন্ন ঠালে অসমীয়া সাহিত্যত প্রৱেশ কৰিলে। সন্দেহ নাই, সাহিত্য সৃষ্টিৰ বাবে 'জোনাকী'ৰ লেখকসকলে প্রেৰণা লাভ কৰিছিল ইংৰাজী সাহিত্যৰ পৰা। কিন্তু ইউৰোপীয় চেতনাতকৈও তেওঁলোকৰ সৃষ্টিকৰ্মত অধিক পৰিমাণে সহায় কৰিছিল অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চেতনাই। 'জোনাকী'ৰ উদ্যোক্তাসকলৰ যত্নতেই অসমীয়া লেখকসকলৰ মাজত জাতীয়তাবাদী চেতনাই এক আন্দোলনৰ ৰূপ লৈছিল। ইমানদিনে অৱহেলিত হৈ থকা অসমৰ প্রাচীন সাংস্কৃতিক সম্পদসমূহৰ প্রতি তেওঁলোকে অসমীয়াৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। হেমচন্দ্র গোস্বামীৰ পুৰণি পুথি উদ্ধাৰ, অসমৰ ইতিহাস চৰ্চা আৰু অসমীয়া সাহিত্যৰ মূল্যায়ন ইয়াৰ নিদৰ্শন। এই উদ্দেশ্যেই লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই অসমৰ প্রাচীন সাধুবোৰ সংগ্রহ কৰিছিল, অসমৰ প্রাচীন ইতিহাসৰ ঘটনাক লৈ নাটক ৰচনা কৰিছিল, চন্দ্রকুমাৰ আগৰৱালাই অসমৰ প্রচলিত কিম্বদন্তিক লৈ আখ্যান-কবিতা ৰচনা কৰিছিল। বাণীকান্ত কাকতিৰ ভাষা-চৰ্চা আৰু সূৰ্য্যকুমাৰ ভূঞাৰ ইতিহাস-চৰ্চাৰ প্রেৰণাও আছিল এই জাতীয়তাবোধেই।

উনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ মাজভাগলৈ জাতীয়তাবাদী চিন্তাই উদ্বুদ্ধ কৰা লেখকৰ শকত বাহিনীটোৰ মাজৰ দুগৰাকীৰ নাম জাকত জিলিকা হৈ আছে। তেওঁলোক হ'ল অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী আৰু জ্যোতিপ্রসাদ আগৰৱালা। অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীক অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী আৰু নিৰ্ভীক প্রবক্তা বুলি ক'ব পাৰি। অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ চূড়ান্ত প্রকাশ ঘটিছিল তেওঁৰ চিন্তা-চৰ্চা আৰু কাম-কাজৰ মাজেদি। অসমীয়া জাতিৰ সৰ্বাত্মক উন্নতি

ৰায়চৌধুৰীৰ জীৱনৰ সাধনা আছিল। শংকৰ-মাধৱে দান কৰা সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাত ডাঙৰ-দীঘল হোৱা ৰায়চৌধুৰীয়ে সমাজ-সেৱাৰ আদৰ্শকে জীৱনৰ ব্ৰত কৰি লৈছিল। অসম আৰু অসমীয়াৰ প্ৰতি প্ৰেম তেওঁৰ তেজৰ লগত মিহলি হৈ আছিল। অসমৰ হানি কৰিব পৰা কোনো ঘটনাৰ কথা শুনিলেই, অসমীয়াৰ প্ৰতি কোনোবাই অবিচাৰ কৰা যেন পালেই তেওঁ সিংহৰ দৰে গৰজি উঠিছিল।

অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ জাতীয়তাবাদী চিন্তাও প্ৰথমে সাহিত্য- সংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গঢ় লৈ উঠিছিল। তেওঁৰ আদি পৰ্বৰ সাহিত্য-কৰ্মত দুটি চেতনা সংযুক্ত হৈছিল- প্ৰথমটো শংকৰ-মাধৱ প্ৰৱৰ্তিত আধ্যাত্মিক চেতনা আৰু দ্বিতীয়টো অসমীয়াৰ সাংস্কৃতিক স্বাতন্ত্ৰ্য ৰক্ষা কৰাৰ চেতনা। প্ৰথমটোৰ স্পষ্ট প্ৰকাশ ঘটিছে তেওঁৰ 'তুমি' কাব্যত আৰু দ্বিতীয়টোৰ 'জয়দ্ৰথ-বধ' নাটক আৰু সেই সময়ৰ অন্যান্য ৰচনাৰ মাজত। তেওঁৰ নাটক ৰচনাৰ লক্ষ্যই আছিল অসমীয়া সংস্কৃতিক স্বনিৰ্ভৰশীল কৰি তোলা। 'জয়দ্ৰথ-বধ ৰচনাৰ ইতিবৃত্ত'ত তেওঁৰ মনৰ ভাব তেওঁ এইদৰে ব্যক্ত কৰিছে ঃ 'তেতিয়া মোৰ সাহিত্য সৃষ্টি কৰাতকৈ বঙালী নাটকক খেদাহে ঘাই উদ্দেশ্য আছিল'। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে এগৰাকী বঙালী গাভৰুৰ প্ৰেমত গভীৰভাৱে আবদ্ধ হৈছিল যদিও আৰু নিজৰ হাতৰ কেঁএঢ়া আঙুলিৰ এছোৱা কাটি প্ৰেয়সীলৈ পঠাই সেই প্ৰেমৰ গভীৰতা প্ৰকাশ কৰিছিল যদিও, অম্বিকাগিৰীয়ে দেশৰ স্বাৰ্থতেই সেই ব্যক্তি- প্ৰেমৰ পৰা আঁতৰি আহিছিল। স্বদেশপ্ৰেম আৰু জাতীয়তাবাদী চিন্তাক তেওঁ কিমান গুৰুত্ব দিছিল তাৰ প্ৰমাণ এই ঘটনাৰ পৰাই পাব পৰি। অসমত থাকি বঙালী জাতীয়তাবাদৰ পোষকতা কৰা সকলৰ প্ৰতি আছিল তেওঁৰ তীব্ৰ ক্ষোভ আৰু সেই ক্ষোভ মুকলিকৈ প্ৰকাশ কৰিবলৈ তেওঁ সংকোচ কৰা নাছিল। সেইকাৰণে কোনো কোনোৱে তেওঁক উগ্ৰ জাতীয়তাবাদী আখ্যা দিছিল। আচলতে, অসমীয়া জাতিৰ অস্তিত্ব অথবা অসমীয়া জাতিৰ সাংস্কৃতিক স্বকীয়তা বিলুপ্ত হোৱাৰ আশংকাই অম্বিকাগিৰীক অহৰ্নিশে এনেদৰে চিন্তাক্লিষ্ট কৰি তুলিছিল যে অসম আৰু অসমীয়াৰ স্বাৰ্থৰ বিপক্ষে যাব পৰা কোনো শক্তিৰ ওচৰতেই তেওঁ আপোচ নকৰিছিল আৰু অনেক ক্ষেত্ৰত সেই শক্তিৰ বিৰুদ্ধে তীব্ৰ বিদ্বেষো প্ৰকাশ কৰিছিল। অম্বিকাগিৰীৰ সকলো ৰচনাই আছিল সম্পূৰ্ণভাৱে উদ্দেশ্যধৰ্মী। তেওঁৰ উদ্দেশ্য আছিল প্ৰধানকৈ অসম আৰু অসমীয়াৰ স্বাৰ্থ ৰক্ষা কৰা। বাৰ্ণাৰ্ড শ্বই যিদৰে কলাৰ খাতিৰত এটাও বাক্য ব্যয় কৰা নাছিল অম্বিকাগিৰীয়েও সেইদৰে সৌন্দৰ্য-সৃষ্টিৰ বাবে কেতিয়াও

সাহিত্য-ৰচনাত হাত দিয়া নাছিল। এই কথা তেওঁ নিজে কৈ থৈ গৈছে ঃ

> "আন সকলে যিয়েই নকওক, মই নিজে অনুভৱ কৰো, লিখাতকৈ কৰাৰ প্ৰতি আসক্তি মোৰ তীব্ৰ, আৰু মোৰ লিখাতকৈ তাৰ পৰিমাণো সৰহ, জীৱনত মই সাহিত্য সাধনাতকৈ কৰ্ম্ম সাধনাৰ আনন্দহে উপভোগ কৰি আহিছো সাৰ্থকতা বা ব্যৰ্থতালৈ ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি। সাহিত্য সৃষ্টিৰ সাধনাত মই কিবা একাষাৰ লিখা বুলি মোৰ মনত নপৰে, যি সামান্যখিনি লিখিছো, সেইটো মোৰ কৰ্মসাধনাৰ সহায়ক হিচাপেহে। তাত কিবা সাহিত্য আছে বুলি মই গম নাপাওঁ।"

সাহিত্য-সংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ়ি উঠা অম্বিকাগিৰীৰ চিন্তাৰ প্ৰবাহ দেশৰ মুক্তি-আন্দোলনৰ সময়ত ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰলৈ বিস্তাৰিত হয়। কংগ্ৰেছৰ নীতি গ্ৰহণ কৰি তেওঁ স্বাধীনতা আন্দোলনত অংশ গ্ৰহণ কৰে, কাৰাবৰণ কৰে আৰু আনকি ইংৰাজক খেদিবৰ কাৰণে সন্ত্ৰাসবাদী কাৰ্যতো যোগ দিয়ে। 'বন্দিনী ভাৰত' নামৰ নাটক লিখি অভিনয় কৰাৰ বাবে তেওঁ ঘৰপেটাত নজৰবন্দী হৈ থাকিব লগা হয়। ৰায়চৌধুৰীয়ে প্ৰকাশ কৰা 'চেতনা' (১৯১৯) নামৰ আলোচনীখনৰ সম্পাদকীয় প্ৰবন্ধসমূহত তেওঁৰ ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভংগীৰ পৰিচয় স্পষ্টভাৱে ফুটি উঠিছিল। এই সময়ছোৱাতে ৰচিত 'বন্দো কি ছন্দেৰে' প্ৰমুখ্যে ভালেমান গীতত আৰু 'গঢ়া মোক কৰি ঝাড়ুদাৰ' প্ৰমুখ্যে ভালেমান কবিতাত ৰায়চৌধুৰীৰ ভাৰত-চেতনা প্ৰকাশ পাইছিল। মন কৰিবলগীয়া কথা যে এই সময়তে তেওঁৰ ভাৰতীয় মহাজাতীয়বাদী চিন্তাৰ লগত বিশ্ব-চেতনা অথবা বিশ্বমানৱতাবোধৰ চেতনাও সংযুক্ত হৈছিল। কিন্তু ইয়াৰ পাছত কংগ্ৰেছ আৰু স্বাধীনতা আন্দোলনৰ মূল দৃষ্টিভংগীৰ পৰা আঁতৰি নাহিলেও ৰায়চৌধুৰীৰ ৰাজনৈতিক মতৰ পৰিবৰ্তন ঘটিছিল। তেওঁৰ চেতনা আকৌ অসম অভিমুখী হৈছিল। কাৰণ, ৰায়চৌধুৰীয়ে লক্ষ্য কৰিছিল, বংগদেশৰ পৰা হোৱা জনপ্ৰব্ৰজনেও অসম আৰু অসমীয়াৰ ভৱিষ্যত সংকটাপন্ন কৰি তুলিছিল। গতিকে অসমীয়াৰ ভৱিষ্যত ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ বাবে তেওঁ তৎপৰ হৈ উঠিছিল। প্ৰব্ৰজনৰ সোঁতত বাধা দিবলৈ অম্বিকাগিৰী আৰু এখন যুঁজত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। ইয়াৰ বাবে জনমত গঢ়ি তোলাৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনুভৱ কৰি 'অসমীয়া সংৰক্ষিণী সভা' (১৯২৬) নামৰ এটা অনুষ্ঠানৰ জন্ম দিছিল আৰু ইয়াৰ মুখপত্ৰ

হিচাপে 'ডেকা অসম' (১৯৩৫) নামৰ এখন সাদিনীয়া কাকতো প্ৰকাশ কৰিছিল। দেখা যায়, ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ কালছোৱাতো অসমীয়া জাতিৰ ভাষিক, সাংস্কৃতিক আৰু ৰাজনৈতিক স্বাৰ্থ অম্বিকাগিৰীৰ মনৰ পৰা এটা মুহূৰ্তৰ বাবেও নাইকিয়া হৈ যোৱা নাছিল। আচলতে, অসম আৰু অসমীয়াৰ চিন্তাই তেওঁৰ সমগ্ৰ সত্তা অধিকাৰ কৰিছিল।

অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ যোগাত্মক দিশটোলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদেও কম বৰঙণি যোগোৱা নাছিল। সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ স্বকীয়তা ৰক্ষা কৰাৰ কাৰণে আৰু বিশ্বৰ দৰবাৰত অসমৰ মৰ্যাদা সুপ্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ বাবে তেওঁ জীৱন-জোৰা সাধনা কৰিছিল। ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ মহান ঐতিহ্যৰ প্ৰতি গভীৰ আনুগত্য প্ৰকাশ কৰি আৰু সমগ্ৰ মানৱকে সামৰা এক উদাৰ সাৰ্বভৌম আদৰ্শ আগত ৰাখি জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমৰ ঘৰুৱা বৈশিষ্ট্য সংৰক্ষণৰ ওপৰত সদায়ে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। বিশ্বৰ সাংস্কৃতিক মানচিত্ৰত অসম জাকত জিলিকা হৈ উঠক, এয়ে আছিল তেওঁৰ শিল্পী-মনৰ সাধনা। এই উদ্দেশ্যেই তেওঁ অসমীয়া জাতীয় চেতনা উদ্ৰেক কৰাৰ আৱশ্যকতা উপলব্ধি কৰি অসমত বাস কৰা বিভিন্ন জাতি উপজাতিৰে বৃহত্তৰ অসমীয়া জাতি গঠন কৰিবলৈ আৰু অসমীয়া সংস্কৃতিৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য অক্ষুন্ন ৰাখিবলৈ প্ৰতিজন অসমীয়ালৈ আহ্বান জনাইছিল। তেওঁৰ একান্ত ইচ্ছা আছিল : "শ্ৰীমন্ত শংকৰে দিয়া বিশ্ব-সংস্কৃতিৰ ৰূপান্তৰৰ শিল্পী হৈ আজি অসমীয়া শিল্পী বিশ্বৰশিল্পী হৈ জনতাৰ কোলাত জ্বলি উঠক"। অসম আৰু অসমীয়াৰ মংগল কামনাৰে, অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে যে শিল্পকৰ্মত হাত দিছিল তাৰ প্ৰমাণ আন নালাগে তেওঁৰ 'শিল্পীৰ পৃথিৱী'তে ফটফটীয়াকৈ ওলাই আছে।

অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ উন্মেষ আৰু বিকাশত ইংৰাজী শিক্ষাৰ উপৰিও বঙলা ভাষা-সাহিত্যৰ উন্নতি আৰু বংগদেশত আৰম্ভ হোৱা সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনেও সহায় কৰিছিল। অৱশ্যে, এই দুয়োটাও আছিল ইংৰাজী শিক্ষা লাভৰেই পৰিণতি। ইংৰাজী সাহিত্যৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰি বঙালীসকলে যিদৰে আধুনিক সাহিত্য সমৃদ্ধ কৰিছিল কলিকতাত ইংৰাজী শিক্ষা গ্ৰহণ কৰা অসমীয়া যুৱকসকলেও সেই একে আৰ্হিৰে অসমীয়া সাহিত্যৰ পুষ্টি সাধন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। বঙালীসকলে যদি পাৰে তেওঁলোকে নোৱাৰিব কিয়, এনে এটি ধাৰণাৰে তেওঁলোক আগবাঢ়ি আহিছিল। তদুপৰি, ৰামমোহন ৰায় আৰু ঈশ্বৰ চন্দ্ৰ বিদ্যাসাগৰ প্ৰমুখ্যে কেইগৰাকীমান

কলিকতীয়া বুদ্ধিজীৱীয়ে আৰম্ভ কৰা সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনে অসমীয়া যুৱকসকলকো স্পৰ্শ কৰিছিল। কলিকতাত আৰম্ভ হোৱা এই আন্দোলনটোৰ উদ্দেশ্য আছিল ভাৰতীয় সমাজৰপৰা অন্ধবিশ্বাস, কুসংস্কাৰ আদি আঁতৰ কৰা। এই কাৰণেই ৰামমোহন ৰায়ে "ব্ৰাহ্ম সমাজ" স্থাপন কৰিছিল। ভাৰতীয় লোকৰ মাজত একপ্ৰকাৰৰ ঐক্য সাধন কৰাত এই আন্দোলনে আৰু ইয়াৰ প্ৰভাৱতে গঢ়ি উঠা বিভিন্ন 'সমাজে' এক গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছিল। অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চেতনাৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগতেই গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনৰ লগত জড়িত চিন্তা অসমলৈ আদৰি আনিছিল।

প্ৰসংগ পুথি ঃ

ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, নতুন পোহৰত অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী (ষষ্ঠ সংস্কাৰণ, ১৯৯৩)

তিলক বৰা, অম্বিকাগিৰী ৰায়চোধুৰীৰ জীৱন আৰু সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন (২০০১)

যোগেন্দ্ৰ নাৰায়ণ ভূঞা, উনবিংশ শতিকাৰ অসম সংবাদ (১৯৯০)

সঞ্জিৎ চৌধুৰী, শিৱনাথ বৰ্মন, বাস্তৱ নে বিভ্ৰম (১৯৮৬)♦

সাহিত্য-সমালোচক বাণীকান্ত কাকতি

বাণীকান্ত কাকতিৰ আগতে অসমীয়াত সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যকৰ্মৰ সঠিক মূল্য নিৰূপণৰ প্ৰচেষ্টা চকুত নপৰে। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ-দশকৰ পৰা অৰ্থাৎ 'জোনাকী' প্ৰকাশৰ সময়ৰে পৰা পাশ্চাত্য-ৰীতিৰ আধাৰত সাহিত্য-আলোচনাৰ কাম হাতত লোৱা হ'লেও বাণীকান্ত কাকতিৰ আৱিৰ্ভাৱৰ আগলৈকে সেই আলোচনা প্ৰধানকৈ পৰিচয়মূলক আৰু আৱেগিক উক্তিৰ মাজতেই আবদ্ধ আছিল। এই প্ৰসংগত বেজবৰুৱাই পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ বিষয়ে কৰা আলোচনালৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। শংকৰদেৱৰ ৰচিত 'কীৰ্ত্তন' আৰু 'ৰুক্মিনীহৰণ কাব্য'ৰ মূল্যায়ন ইয়াৰ দৃষ্টান্ত। বাণীকান্ত কাকতিৰ জৰিয়তেহে অসমীয়াত সাহিত্য-বিচাৰৰ এটি মানবিশিষ্ট পৰম্পৰা গঢ়ি উঠে। সমালোচকৰ কাৰণে যি কেইটা গুণ অপৰিহাৰ্য সেইকেইটা বাণীকান্তৰ ৰচনাতে পোনপ্ৰথমে পৰিদৃষ্ট হয়। সমালোচনাৰ তাত্ত্বিক আদৰ্শৰ প্ৰতি সজাগতা, যথাসম্ভৱ নিৰপেক্ষতা আৰু সংযম, যুক্তি, তুলনা আৰু বিশ্লেষণ কাকতিৰ সমালোচনামূলক ৰচনাৰ বিশেষ লক্ষণ। ন্যায়ৰ প্ৰতি এক স্বাভাৱিক প্ৰৱণতা আৰু গভীৰ অধ্যয়নপুষ্ট মন আছিল কাকতিৰ সম্পদ। প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য সাহিত্যৰ বিস্তৃত অধ্যয়নে কাকতিক সমালোচনাৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় গুণবোৰ আয়ত্ব কৰাত সহায় কৰিছিল। ভাষাতাত্ত্বিক গৱেষণা আৰু সাংস্কৃতিক নৃতত্ত্বৰ চৰ্চাই তেওঁক বৈজ্ঞানিক বিচাৰ-ধাৰাৰ প্ৰতি আগ্ৰহী কৰি তুলিছিল।

কাকতিৰ সমালোচনামূলক ৰচনাৰ যিটো বৈশিষ্ট্যই পাঠকক পোনতে আকৰ্ষণ কৰে, সেইটো হ'ল নিৰপেক্ষতা। নিৰপেক্ষতা মানে নিজৰ দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতি উদাসীনতা নহয়। আপোন দৃষ্টিভংগীৰ লগতে আনৰ দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন কৰিব পৰাটোৱেই নিৰপেক্ষতা। এই নিৰপেক্ষতাৰ লগতে জড়িত হৈ থাকে সহৃদয়তা আৰু মাত্ৰাজ্ঞান। কাকতিৰ কোনো এখন ৰচনাতেই ইয়াৰ নাটনি ঘটা নাই। ইয়াৰ প্ৰথম দৃষ্টান্ত হিচাপে তেওঁ লিখা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'শোণিতকুঁৱৰী' নাটকৰ আলোচনাটিৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনুৰোধক্ৰমে কাকতিয়ে এই আলোচনাটি লিখে। কিন্তু লেখকৰ অনুৰোধ ৰক্ষা কৰোঁতে তেওঁ কোনো ক্ষেত্ৰতে আৱেগক প্ৰশ্ৰয়

নিদিলে। আলোচনাটিত তেওঁ কুমলীয়া গ্ৰন্থকাৰৰ কবিত্বপূৰ্ণ উদ্ভাৱনা আৰু সৌন্দৰ্য্যবোধক আদৰণি জনোৱাৰ লগতে অতি সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে নাটকখনৰ প্ৰধান দুৰ্বলতাসমূহলৈও আঙুলিয়াই দেখুৱাইছে। মাথোন আঙুলিয়াই দেখুওৱাই নহয়, সেই দুৰ্বলতাসমূহ আঁতৰ কৰাৰ কাৰণে ক'ত কি ধৰণৰ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিব লাগিছিল তাৰো সুপৰামৰ্শ আগবঢ়াইছে। 'নাট্যকাৰে ঘটনাৱলীৰ মূলভাব ধৰিব পাৰিছে, যদিও সমানভাবে সেইটো নাটত বিচিত্ৰ কৰি তুলিব পৰা নাই' — এই বুলি মন্তব্য দিয়েই দায়িত্ব শেষ নকৰি এফালৰ পৰা পুংখানুপুংখভাবে আঁসোৱাহবোৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে আৰু লগে লগে নাটকখন আৰু অধিক আকৰ্ষণীয় কৰি তোলাৰ বাবে উপযুক্ত নিৰ্দেশ দিছে। নিৰপেক্ষতাৰ দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত হিচাপে তেওঁৰ 'নামঘোষা' শীৰ্ষক বিখ্যাত প্ৰবন্ধটোলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। শংকৰ-মাধৱৰ প্ৰতি কাকতিৰ শ্ৰদ্ধাৰ কথা সকলোৰে অৱগত। কিন্তু সেইটোৱে ইয়াত প্ৰকৃত সত্য উদঘাটনৰ পৰা কাকতিক বিৰত কৰিব পৰা নাই।

"নামঘোষাৰ প্ৰায় এহেজাৰৰ ভিতৰত পাঁচ-ছশমান পদেই নানা সংস্কৃত মূল শ্লোকৰ ভাঙনি। সেই হিচাপে নামঘোষা মৌলিক গ্ৰন্থ নহয়। কিন্তু সাহিত্য হিচাপে নামঘোষাৰ মূল্য ইয়াৰ উপদেশৰ মৌলিকত্ব বা অমৌলিকত্বত নহয়। অনেক মৌলিক গ্ৰন্থৰো সাহিত্য হিচাপে কোনো মূল্য নেথাকিব পাৰে। নামঘোষাৰ প্ৰগাঢ় দাৰ্শনিক তথ্যবোৰত সাহিত্য হিচাপে কোনো আকৰ্ষণ নাই। কিয়নো দাৰ্শনিক তথ্য সদায় বুদ্ধিগম্য আৰু প্ৰকৃত সাহিত্য সদায় হৃদয়গম্য। নামঘোষাৰ ধৰ্মমতত সাহিত্য হিচাপে ইয়াৰ মূল্য নাই ; কিয়নো বহু ধৰ্মৰ লগত ইয়াৰ মত নিমিলিব পাৰে। সাহিত্য হিচাপে ইয়াৰ মূল্য ইয়াৰ গভীৰ ভক্তি ৰসত।"

নিৰপেক্ষ দৃষ্টিভংগী আৰু উপযুক্ত তথা সুৰুচিপূৰ্ণ শব্দৰ ব্যৱহাৰৰ নিদৰ্শন আৰু কি হ'ব পাৰে।

সমালোচনা বুলিলেই যুক্তি আৰু তুলনাৰ কথা আহি পৰে। যুক্তি আৰু তুলনাহীন বিক্ষিপ্ত মন্তব্য অথবা সিদ্ধান্ত সমালোচনা নহয়। যুক্তি আৰু তুলনাৰ পথ গ্ৰহণ নকৰিলে ভাল পুথিকো বেয়া বুলি আৰু বেয়া পুথিকো ভাল বুলি কৈ থ'ব পাৰি। এখন পুথি কি কাৰণে ভাল অথবা কি কাৰণে বেয়া, সেই কথাটো যুক্তিপূৰ্ণ বিশ্লেষণেৰে দেখুৱাই দিব লাগিব। তদুপৰি, ভাল আৰু বেয়া — এই ধাৰণা দুটা

আপেক্ষিক। আনৰ লগত তুলনা কৰিহে এটা বস্তুৰ ভাল-বেয়া নিৰূপণ কৰিব পাৰি। সেইকাৰণে কোনো পুথিৰ সমালোচনা কৰোঁতে সেই পুথিৰ সমধৰ্মী আন পুথিৰ লগত তুলনা নকৰিলে আলোচিত পুথিখনৰ প্ৰকৃত ৰূপটো উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰি। বাণীকান্ত কাকতিৰ লেখাত সমালোচনাৰ তুলনাত্মক পদ্ধতিৰ উপস্থিতি বিশেষভাবে মনকৰিবলগীয়া। পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ বধ-কাব্যবোৰক তেওঁ এটা ফালৰ পৰা ইউৰোপৰ মধ্যযুগৰ ৰোমাঞ্চ কাব্যবোৰৰ লগত আৰু আন এটা ফালৰ পৰা গ্ৰীক পৌৰাণিক বীৰসকলৰ কাহিনীৰ লগত তুলনা কৰিছে। হেমা সুন্দৰীৰ চৰিত্ৰ আলোচনা কৰোঁতে তেওঁ 'অশ্বকৰ্ণ বধ' কাব্যৰ মিল বিচাৰি পাইছে ইংৰাজ কবি স্পেন্সাৰৰ আখ্যান এটিৰ লগত। বৈষ্ণব যুগৰ বৰগীতবোৰক তেওঁ ইংৰাজ কবি হেৰিকৰ নব'ল নাম্বাৰছৰ লগত ৰিজাইছে। অংকীয়া ভাওনাৰ মধ্যস্থ পুৰুষ সূত্ৰধাৰৰ অনুৰূপ কল্পনা তেওঁ পুৰণি গ্ৰীক নাটকৰ কোৰাছৰ মাজত দেখিবলৈ পাইছে। সাহিত্যৰ কৰুণ ৰসৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে তেওঁ সংস্কৃত, ইংৰাজী আৰু গ্ৰীক সাহিত্যৰ প্ৰসংগ উত্থাপন কৰিছে। আনকি, 'কুমাৰ-হৰণ'ৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁ প্ৰসংগক্ৰমে কালিদাসৰ 'কুমাৰ-সম্ভৱ' আৰু 'মেঘদূত'ক আলোচনাৰ মাজলৈ আনিছে। কিন্তু মনকৰিবলগীয়া কথা যে কাকতিয়ে কোনো পুথিকেই অপ্ৰয়োজনীয়ভাবে তেওঁৰ সমালোচনাৰ মাজলৈ আঁজুৰি অনা নাই। তেওঁৰ তুলনা কিমান যথাযোগ্য, তেওঁৰ চিন্তা-চৰ্চা কিমান সুবিন্যস্ত তাৰ নমুনা হিচাপে বধ-কাব্য আৰু অংকীয়া ভাওনা শীৰ্ষক ৰচনা দুখনলৈ চালেই হ'ল ঃ

"যুৰোপৰ মধ্যযুগৰ ৰোমাঞ্চ কাব্যবোৰৰ দানৱ, অসুৰ (goblins, orges) আদিৰ লগত নাইট্ বোলা ধৰ্মবীৰসকল (knights of chivalry)ৰ সংঘৰ্ষ ধৰ্ম্ম-বিপ্লৱ-মূলক। আমাৰ বধ-কাব্যবোৰ যুৰোপীয় সাহিত্যৰ ৰোমাঞ্চ কাব্যবোৰৰ দৰে সাম্যভাব প্ৰবৰ্ত্তনৰ চেষ্টাৰপৰা উদ্ভুত। হিংসা, দ্বেষ, উৎপীড়ন সকলোকে সমূলে উৎপাটন কৰি জগতত এক ভাব, এক মত, এক ধৰ্ম্ম, এক সমাজ সংগঠন কৰি ধৰ্ম- ৰাজ্য স্থাপনৰ আকাঙ্খা এইবোৰৰ ভিতৰেদি সজাগ হৈ উঠা দেখা যায়।

"আমাৰ বধ-কাব্যবোৰক আদৰ্শাত্মক হিচাপে ৰোমাঞ্চ কাব্যৰ লগত আৰু পৌৰাণিক হিচাপে গ্ৰীক্ পৌৰাণিক বীৰসকলৰ কাহিনীৰ লগত তুল্যভাবে ৰিজাব পাৰি। বধ-কাব্যৰ নায়ক ভীম, অৰ্জ্জুন আদিয়ে যেনেকৈ দেৱ-দেৱীৰ সহায়ত দানৱ, অসুৰ আদি বধ কৰি ফুৰিছিল, তেনেকৈ

পৌৰাণিক গ্ৰীক আখ্যানবোৰতো দেব-দেবীৰ সহায়ত হাৰ্কিউলিছ, থিছীয়াছ, পাৰ্ছীয়াছ (Hercules, Theseus, Persues) আদি বীৰসকলে নানান বিৰূপ দৈত্য-দানৱ বধ কৰি ফুৰিছিল আৰু বীৰত্বৰ সদৃশ পাৰিতোষিক হিছাপে বৈষ্ণৱ কবিৰ হেমা সুন্দৰীৰ সমকক্ষ আৰিয়াড়নী, এণ্ড্ৰোমিডা (Ariadue, Andromeda) আদি সুন্দৰীসকলক লাভ কৰিছিল" (বধকাব্য)

"এই সূত্ৰধাৰৰ অনুৰূপ কল্পনা পুৰণি ভাৰতীয় সাহিত্যত নাই। ইয়াক দেখা যায় মাথোন পুৰণি গ্ৰীক্ নাটৰ কোৰাছৰ কল্পনাত। কিন্তু গ্ৰীক্ নাটে চৰম অভিব্যক্তি লাভ কৰিছিল বুলি মুখামুখিকৈ সমজুৱাসকলক লক্ষ্য কৰি গ্ৰীক্ কোৰাছে কথা নকয়, কেৱল নাটৰ ঘটনাবোৰৰ অৰ্থ দৰ্শক মণ্ডলীক উপলক্ষ্য কৰি গীতৰ সহায়েৰে ব্যক্ত কৰে। অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ গীত আৰু সমজুৱাসকলক লক্ষ্য কৰি কোৱা গীতাৰ্থব্যঞ্জক কথাও আছে।" (অঙ্কীযা ভাওনা)

তদুপৰি, সমধৰ্মী ৰচনাৰ লগত আলোচনা কৰিয়েই কাকতি ক্ষান্ত থকা নাই, আলোচিত পুথিৰ মূল অথবা উৎস নিৰ্ণয় কৰি মূলৰ লগত ইয়াৰ মিল-অমিলো বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে। 'কুমাৰ-হৰণ' ৰ আলোচনাটোৰ পৰাই ইয়াৰ নিদৰ্শন পাব পাৰি ঃ

"ভাগৱতত ঘটনাৱলীৰ পৰম্পৰাহে পোৱা যায়, তাত কোনো বৰ্ণনা নাই। হৰিবংশত বৰ্ণনা আছে কিন্তু অইন বিষয় লৈহে। কাব্যৰ এটি নিয়ম এই যে, যিটো তাৰ সৰ্বপ্ৰধান ভাব সেইটোৰ তলতীয়া কৰিহে আন ভাব আনিব লাগে। প্ৰধান ভাবটোক অলপ চকুৰ আঁতৰ হ'বলৈ দিলেই কাব্যৰ ভাবধাৰাৰ সামঞ্জস্য ভাগি যায়। মেঘদূতৰ নিচিনা দেশ-দেশান্তৰৰ বৰ্ণনা থকা কাব্যতো কবিয়ে বিৰহী যক্ষৰ আদি-ৰসাত্মক বেদনা প্ৰত্যেক শ্লোকতেই ধ্বনিত কৰি তুলিছে। কুমাৰ-হৰণৰ প্ৰধান বিষয় উষাৰ গুপ্ত-প্ৰেম আৰু উষাই প্ৰধান নায়িকা। অন্য ঘটনাৱলী আহি পৰিলেও কবিয়ে উষাক চকুৰ আঁতৰ হ'বলৈ দিয়া নাই। হৰিবংশত আদিতে ইমান কথা আছে যে, সেই সকলোবোৰ কাব্যত সমাবেশ কৰিব লাগিলে হাবিতে গছ-লুকুৱাৰ দৰে হয়।"

সমালোচনা সৃষ্টিশীল শিল্পকৰ্ম হয় নে নহয়, সেই বিষয়ে বিতৰ্কৰ থল আছে। কিন্তু সমালোচকৰ হাতত পুৰণিয়ে যে নতুন পোহৰেৰে চক্মকাই উঠে, সমালোচকৰ হাতত সৃষ্টিধৰ্মী সাহিত্যই যে নতুন জীৱন লাভ কৰে তাৰ প্ৰমাণ কাকতিৰ "কুমৰহৰণ" আৰু "নামঘোষা"ৰ আলোচনা। সৃষ্টিধৰ্মী লেখকে যি উপলব্ধিৰ আধাৰত কাব্য অথবা সাহিত্য ৰচনা কৰে, সমালোচকেও সাহিত্যকৰ্মৰ সমালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত একে উপলব্ধিৰে উদ্বুদ্ধ হয়। নহ'লে 'কুমৰ-হৰণ' ৰ সম্পৰ্কত কাকতিয়ে এনেধৰণৰ সিদ্ধান্ত

মূলক মন্তব্য আগবঢ়াব নোৱাৰিলেহেঁতেন—"গোটেই কবিতাটো জোনাকী নিশাৰ আকাশী পৰীৰ লীলা-খেলা যেন লাগে।" "নামঘোষা"ৰ প্ৰসংগত তেওঁ এনেধৰণৰ বিশ্লেষণ মূলক বিচাৰ কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন —

"ঈশ্বৰৰ ওচৰত সৰ্বতোভাবে আত্মসমৰ্পণ কৰিব লাগিলে মন, বুদ্ধি আদি সকলো ইন্দ্ৰিয়বৃত্তিবোৰৰ ভিতৰেদি কুসুমসুৰভিতে হৰি-নামৰ প্ৰবাহহে চলিব লাগে। 'ইবাৰ নেৰিবা মোক' আদি কাতৰোক্তিৰ পিছতো যেতিয়াই প্ৰভুৰ পাদ-মূলত আশ্ৰয় পাবৰ যোগ্য হয় নে নহয় বুলি নিজৰ ওপৰত অন্তৰ্দৃষ্টি স্থাপনা কৰে, তেতিয়াও একান্ত ভক্তৰ মনত সংশয়ৰহে উদ্ৰেক হয়। কাণ, চকু, জিভা, মন আদি ইন্দ্ৰিয় আৰু বৃত্তিবোৰেও ঈশ্বৰৰ গৌৰৱধ্যান অৱহেলা কৰি নিজ নিজ স্বভাৱত চলা যেন দেখে। তেতিয়া হৃদয়ৰ কাতৰ্য ভাব ইন্দ্ৰিয়সকলৰ প্ৰতি ভৰ্ৎসনাত উদ্দীপিত হৈ উঠে। এই দীপ্ত ভাৱত কিন্তু প্ৰকৃত পৰিচালক ৰাগ, অভিমানৰ ছায়া নাই। ইয়াত জোনাকী পৰুৱাৰ প্ৰভা আছে, কিন্তু দাহিকাশক্তি নাই।"

শব্দৰ যথাযথ ব্যৱহাৰ, ভাব আৰু ভাষাৰ অপূৰ্ব সমন্বয় আৰু সংযত, পৰিমিত প্ৰকাশভংগী বাণীকান্ত কাকতিৰ সমালোচনামূলক ৰচনাৰ অতিৰিক্ত বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ উদাহৰণ তেওঁৰ যি কোনো ৰচনাৰ পৰাই দিব পাৰি ঃ

"নামঘোষাত প্ৰধানতঃ তিনিটা ভাবৰ ধাৰা মিহলি হৈ বিশাল আনন্দ-সাগৰৰ ফালে প্ৰধাৱমান হৈছে— পুণ্য-শ্লোক শঙ্কৰ-স্মৃতি, মাধৱদেৱৰ আত্মলঘিমা আৰু কৃষ্ণ-ভক্তি-মাহাত্ম্য। কিন্তু হিমালয়ৰ নিভৃত শৃঙ্গৰ ওপৰত স্তূপীকৃত হৈ থকা এক অনন্ত তুহিনৰাশিয়েই গলি গৈ ভৈয়ামত নানান নদ-নদী স্বৰূপে অৱতীৰ্ণ হোৱাৰ দৰে, এই তিনিও ধাৰাৰেই মূল কাৰণ হৈছে মাধৱদেৱৰ ৰসময়ী ভক্তিৰ গম্ভীৰ আৱেগ।" (নামঘোষা)

"সাধাৰণতঃ সংযত হৃদয়-বেদনা সংযমৰ পোহৰেৰেই দেখুওৱা হয়। সংযম আৰু কাৰুণ্য একেলগে থাকিলে ইটোৱে সিটোৰ বুকুত জ্বলি ভয়াবহ প্ৰকৃতি ধাৰণ কৰে। অলপ পোহৰ থাকিলেহে অন্ধকাৰ আৰু গভীৰ আৰু ভীষণ হৈ উঠে। এনে অৱস্থাৰ পোহৰক পোহৰ নুবুলি কেৱল অন্ধকাৰ প্ৰকাশক ভাষা বা সংকেতহে বুলিব পাৰি। গভীৰ নিশা শ্মশানৰ জুয়ে জগতৰ অন্ধকাৰ শতগুণে ঘনীভূত কৰি তোলে। মৃত্যুশয্যাৰ ওপৰত শিশুৰ কোমল হাস্যধ্বনিয়ে সেই মুহূৰ্তৰ অন্ধকাৰক পুঞ্জীকৃত কৰিহে তোলে।" (সাহিত্যত কৰুণ ৰস)

ওপৰৰ উদ্ধৃতি দুটাত মাথোন উপমা আৰু শব্দপ্ৰয়োগৰ যথাৰ্থতাই লক্ষ্ণীয় নহয়, ভাবৰ স্পষ্টতা আৰু শৃংখলাও সমানেই মন কৰিবলগীয়া। ইয়াৰ পৰা যি কোনো

এটা বাক্য আৰু আনকি এটা শব্দ উঠাই ল'লেই ভাবৰ সম্পূৰ্ণতাত বাধা পৰিব পাৰে। কাকতিৰ ভাষা ইমানেই নিটোল আৰু অৰ্থপূৰ্ণ।

উল্লিখিত বৈশিষ্ট্যসমূহৰ কাৰণেই বাণীকান্ত কাকতিৰ সমালোচনামূলক ৰচনাসমূহৰ আদৰ কেতিয়াও নুটুটে। কিন্তু সমালোচক হিচাপে বাণীকান্ত কাকতি যে সমালোচনাৰ উৰ্ধত, সেইটো নহয়। তেওঁৰ আটাইখিনি ৰচনা পঢ়ি উঠাৰ অন্তত কেইটিমান দুৰ্বলতাৰ কথা আমাৰ মনলৈ আহে। এনেধৰণৰ দুৰ্বলতা অকল কাকতিৰ ৰচনাতেই নহয়, অন্যান্য প্ৰখ্যাত লেখকৰ ৰচনাতো ধৰা পৰে। নিৰপেক্ষতা সমালোচনাৰ প্ৰধান ধৰ্ম হ'লেও আচল অৰ্থত কোনো সমালোচনাই সম্পূৰ্ণ নিৰপেক্ষ নহয়। সমালোচকৰ নিজস্ব ধ্যান-ধাৰণাই আৰু ৰুচি-অভিৰুচিয়ে তেওঁৰ বিচাৰ-বুদ্ধিত প্ৰাধান্য লাভ কৰে। সন্দেহ নাই, কাকতিয়ে তেওঁৰ আলোচনাসমূহৰ যথাসম্ভৱ নিৰপেক্ষতা বজাই ৰাখিছে ; কিন্তু তাৰ মাজতেই তেওঁৰ একপ্ৰকাৰ সাহিত্যৰ প্ৰতি বিশেষ দুৰ্বলতা আৰু আন এক প্ৰকাৰৰ প্ৰতি কিছু পৰিমাণে হ'লেও উদাসীনতা প্ৰকাশ পাইছে। প্ৰাচীন সাহিত্যৰ মূল্যায়নত তেওঁ যিমান উৎসাহ প্ৰদৰ্শন কৰিছে, আধুনিক সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত সিমানখিনি কৰা নাই। কেইটামানৰ বাহিৰে আধুনিক সাহিত্য সম্পৰ্কীয় সৰহখিনি আলোচনাই পৰিচয়মূলক। মুক্তকছন্দৰ আধুনিক কবিতাৰ প্ৰতি তেওঁৰ অনীহা আশ্চৰ্যজনকঃ

"কেতবোৰ ডেকা ল'ৰাই আধুনিক কবিতা নামদি খোজভঙ্গী
নোহোৱা লেটিপেটি শোভাযাত্ৰীৰ অনুকৰণত লয়লাস নোহোৱা
ভাষাত মতবাদৰ শ্লোগান বিলাককেই হিচাপ নোহোৱা চুটি-দীঘল
শাৰীত লিপিবদ্ধ কৰি কবিতা বুলি প্ৰচাৰ কৰিব লাগিছে।

সেইবোৰে কবিসকলৰ হৃদয়কেই যথেষ্ট পৰিমাণে তাও দিব পৰা নাই। পাঠকৰ অন্তৰ কেনেকৈ তপত কৰিব।" (যুগ-সাহিত্য আৰু সমাজৰ ৰূপৰেখা)

আধুনিক সাহিত্যৰ প্ৰতি কাকতিয়ে বৰকৈ মনোযোগ নিদিয়াৰ সঠিক কাৰণ জনা নাযায়। হ'ব পাৰে, আধুনিক সাহিত্যৰ বিষয়ে বিস্তৃতভাৱে অধ্যয়ন কৰিবলৈ তেওঁ সুযোগ পোৱা নাছিল। কাকতিৰ প্ৰধান বিচৰণ-ক্ষেত্ৰ আছিল ভাষাতত্ত্ব। ভাষাতত্ত্বৰ গৱেষণাত লাগি থাকোঁতে আধুনিক সাহিত্যৰ বিভিন্ন দিশ চালি-জাৰি চোৱাৰ বাবে হয়তো তেওঁ সময় উলিয়াব পৰা নাছিল। তেওঁৰ ৰচনাত নতুন

সমালোচনা পদ্ধতিৰ আভাস নথকাৰ কাৰণো বোধকৰোঁ এইটোৱেই। তদুপৰি, বৰপেটাৰ ধৰ্মীয় পৰিবেশত জন্ম গ্ৰহণ কৰা কাকতিয়ে বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ প্ৰতি গভীৰ শ্ৰদ্ধা অন্তৰত পুহি ৰাখিছিল। এই কাৰণেই শংকৰ-মাধৱকে ধৰি ভক্তি আন্দোলনৰ লগত জড়িত কবিসকলৰ সাহিত্যকৰ্মত তেওঁ যি সৌন্দৰ্যৰ আকৰ বিচাৰি পাইছে, অন্যান্য কবিৰ ৰচনাত পোৱা নাই। বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ ৰচনাৰ বাহিৰে সাহিত্য-বিষয়ক আন কোনো এটা দিশেই তেওঁৰ একান্ত মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰা নাই তাতকৈ সমাজতাত্ত্বিক অধ্যয়নতহে তেওঁৰ নিষ্ঠা অধিক পৰিমাণে প্ৰকাশ পাইছে। ভাষাতত্ত্বৰ চৰ্চাই এই ক্ষেত্ৰত তেওঁক নিশ্চয় সহায় কৰিছিল।◆

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৌন্দৰ্য-সাধনা আৰু তেওঁৰ শিল্পকৰ্ম

শিল্পকলাৰ কেইবাটাও ক্ষেত্ৰতেই জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰতিভাৰ ছাপ ৰাখি থৈ গৈছে- নাটক, গীত, কবিতা ইত্যাদি এই সকলোতে সোমাই আছে তেওঁৰ জীৱনৰ এক বিশেষ দৰ্শন। যথোচিতভাবেই তেওঁক 'ৰূপকোঁৱৰ' উপাধি প্ৰদান কৰা হৈছিল। সঁচাকৈয়ে জীৱনত তেওঁ ৰূপ অথবা সৌন্দৰ্যৰে অন্বেষণ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিশ্বাস কৰিছিল যে আদিম অৱস্থাৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে মানুহে সৌন্দৰ্যৰে পূজা কৰি আহিছে। 'পোহঁৰলৈ' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত তেওঁৰ এই বিশ্বাস অতি স্পষ্টভাবে প্ৰকাশ পাইছে ঃ

"আদিম মানুহটোৱে পৃথিৱীত প্ৰথমে থিয় হৈয়ে আৰম্ভ কৰিলে তাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ পূজা। সি তাৰ মুখ ধুনীয়া কৰিবলৈ সানিলে ৰং। তাৰ চিকাৰৰ অস্ত্ৰ ধনু কাঁৰত আঁৰিলে কৰচন চৰাইৰ বিচিত্ৰ পাখি। তাৰ প্ৰেয়সীক শুৱনী কৰিবলৈ সি বিচাৰি আনিলে ৰঙা নীলা কজলা শিলগুটি। শিলগুটিটোৰ গঢ় আৰু ধুনীয়া কৰিবলৈ সি তাক ঘঁহি-পিহি ঘূৰণীয়া কৰিবলৈ গ'ল। এইদৰে কলাসৃষ্টি আৰম্ভ হ'ল। মানুহৰ এই সৌন্দৰ্য্য-পূজাই গঢ়ি আনিলে সভ্যতা-সংস্কৃতি। এই সৌন্দৰ্য-পূজাই মানুহক প্ৰগতিৰ বাটেদি ভৱিষ্যতৰ আদৰ্শ মানৱ সংস্কৃতিলৈ লৈ যাব লাগিছে। সেই কাৰণেই 'সুন্দৰৰ আৰাধনা জীৱনৰ খেল' কথাষাৰৰ মাজেদি মানুহৰ বিষয়ে এক মহাসত্য ফুটি উঠিছে বুলি মই গভীৰভাৱে পতিয়ন গৈছোঁ।"

(পোহৰলৈ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী পৃ ৪৬৮)

মানুহ আৰু সমাজক সুন্দৰ ৰূপত দেখিবলৈ পোৱাটোৱেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰ্শন আৰু এই দৰ্শনৰে প্ৰকাশ তেওঁৰ আটাইবোৰ শিল্পকৰ্ম। অৰ্থাৎ তেওঁৰ শিল্পকৰ্মসমূহ তেওঁৰ জীৱনৰ দৰ্শন বা আদৰ্শৰ পৰা বিচ্ছিন্ন নহয়। শিল্পকলাৰ বিভিন্ন ক্ষেত্ৰত স্বচ্ছন্দে, সমান দক্ষতাৰে বিচৰণ কৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদক সৰহভাগ লোকে জানে এগৰাকী বিচক্ষণ নাট্যকাৰ হিচাপে। তেওঁৰ নাটককেইখনৰ অলপ ভিতৰলৈ সোমাই চালেই বুজিব পৰা হ'ব যে প্ৰতিখন নাটকৰে আঁৰত আছে সেই একেটা দৰ্শন, মানুহক সুন্দৰ, সংস্কৃতিৱান কৰি তোলাৰ গভীৰ আগ্ৰহ। জ্যোতিপ্ৰসাদে অনুভৱ কৰিছিল যে সজ্ঞানেই হওক অথবা অজ্ঞানেই হওক, প্ৰতিজন মানুহেই শিল্পী। পৃথিৱীখন শিল্পীৰ ঘৰ, শিল্পীৰ কাৰখানা। মানুহৰ ভিতৰৰ শিল্পীসত্বাটোক জাগ্ৰত কৰি

মানৱ-মনৰ উৎকৰ্ষ সাধন কৰাই শিল্পীৰ ধৰ্ম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত ঃ

"মানুহ হৈছে সপোনক দিঠকলৈ পৰিণত কৰা শিল্পী। সেইহে মই মানুহ-মই শিল্পী। আপোনালোক মানুহ-আপোনালোক প্ৰত্যেকজনেই শিল্পী। পৃথিৱীখন শিল্পীৰ ঘৰ, শিল্পীৰ কাৰখানা আৰু শিল্পী সাংস্কৃতিক সম্পদৰ প্ৰদৰ্শনী। ইয়াকে শিল্পীয়ে - আজি নিখিল পৃথিৱীৰ শিল্পীয়ে-মানুহক উপলব্ধি কৰাব লাগিব। প্ৰতিজনৰ বুকুত এই শিল্পীটোক তাৰ পূৰ্ণৰূপত জ্বলাই জ্বলাই জগাই তুলিব লাগিব। আজি শিল্পীৰ সাধনা হব লাগিব সেয়েই।"

কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব, শিল্পী বোলোতে জ্যোতিপ্ৰসাদে কেৱল সুকুমাৰ কলাৰ সাধককে বুজা নাছিল। তেওঁৰ বহল দৃষ্টিভংগীত শিল্পকলাই মানুহৰ সৃজনীশক্তিৰ সকলো দিশকে সামৰি লৈছিল। অৰ্থাৎ তেওঁৰ দৃষ্টিত শিল্পী হৈছে স্ৰষ্টা যিয়ে সৃষ্টিমূলক কামত আত্মনিয়োগ কৰে। অন্য ভাষাত ক'বলৈ হ'লে, সংস্কৃতিৰ যিসকল স্ৰষ্টা সেইসকলেই শিল্পী। সেইফালৰ পৰা শ্ৰীকৃষ্ণ, যীশুখৃষ্ট, বুদ্ধ, মহম্মদ, মাৰ্ক্স, লেনিন, অৰবিন্দ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, গান্ধী, শংকৰদেৱ- এই মহামানৱসকলৰ, সংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টাসকলৰ প্ৰতিগৰাকীয়ে আছিল একো একো গৰাকী মহান শিল্পী। এওঁলোকৰ কোনো কোনোৱে মানুহৰ অন্তৰৰ সাংস্কৃতিক সৌন্দৰ্য প্ৰকাশত আৰু কোনো কোনোৱে মানুহৰ অন্তৰ আৰু বহিঃ উভয় সংস্কৃতিৰ প্ৰকাশত আত্মনিয়োগ কৰিছিল, অৰ্থাৎ মানৱ মনৰ উৎকৰ্ষ সাধনাৰ কাৰণে এওঁলোকে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছিল।

মানুহৰ ভিতৰৰ শিল্পীপ্ৰাণটোক জাগ্ৰত কৰি মানৱমনৰ উৎকৰ্ষ সাধনাৰ বাবেই শিল্পীয়ে সৌন্দৰ্যৰ সাধনা কৰে। সুন্দৰৰ এই আৰাধনাই সংস্কৃতি। অৰ্থাৎ সৌন্দৰ্য আৰু সংস্কৃতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে অভিন্ন ঃ

"সৌন্দৰ্য স্পৃহায়েই মানুহৰ কেৱল মাত্ৰ জীৱন-প্ৰয়াসক মধুৰ কৰি তুলিছে। মানুহৰ কাৰণে জীৱনক আনন্দৰ বস্তু কৰি তুলিছে। সেইকাৰণেই মানুহে যাৱতীয় জীৱন-প্ৰয়াসৰ সকলো মানসিক, দৈহিক আৰু বাস্তৱিক বান্ধনি-বাঢ়নিৰপৰা থকা-মেলা, পিন্ধা-উৰা, চলন-ফুৰণ, আচাৰ-ব্যৱহাৰ আৰু জীৱন-দৃষ্টিতো সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰিবলৈ যত্ন কৰে। বাহিৰে-ভিতৰে এই সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগেই সংস্কৃতি।"

সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ বিকাশৰ ওপৰতেই মানুহৰ সুখ-শান্তি আদি সকলো নিৰ্ভৰ কৰে বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে মনে-প্ৰাণে বিশ্বাস কৰিছিল। 'পোহৰলৈ' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত তেওঁ কৈছে ঃ

"সুন্দৰৰ পূজাই হৈছে কৃষ্টি বা সংস্কৃতি। সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ বিকাশতেই মানুহৰ জীৱনৰ চৰম আনন্দ। মানুহে সংস্কৃতিৰে, সভ্যতাৰে সুন্দৰকেই মানুহৰ জীৱনলৈ নমাই আনিবলৈ বিয়াকুল।"

(পোহৰলৈ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ ৪৬৬)

এইবাবেই তেওঁ পৃথিৱীৰ শাসনৰ বাঘজৰী শিল্পীসকলৰ হাতত গতাই দিয়াৰ পৰামৰ্শ আগবঢ়াই থৈ গৈছে। সেই একেটা প্ৰবন্ধতে তেওঁ এইদৰে কৈছে :

সেইকাৰণেই আজি আমাৰ শাসনৰ গুৰি ধৰোঁতাসকল হ'ব লাগিব মহাসংস্কৃতিসম্পন্ন লোক। এই সংস্কৃতি আদৰ্শবোধ নথকা, অকল বিশেষজ্ঞসকলেই শাসনৰ গুৰি ধৰোঁতা হ'লে, তেওঁলোকৰ মনলৈ ক্ষমতান্ধতা আহে। সেই কাৰণেই ভৱিষ্যতৰ জ্ঞানময় জনতন্ত্ৰৰ গুৰি ধৰোঁতাসকল কৱি-দাৰ্শনিক, শিল্পী-দাৰ্শনিক-- যিসকল একেলগে স্ৰষ্টা আৰু দ্ৰষ্টা, হ'বগৈ লাগিব বুলি মোৰ মনত এটা গভীৰ বিশ্বাস হৈছে।

('পোহৰলৈ', জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৭১-৪৭২)

জীৱনক সুন্দৰ কৰি তোলাৰ এই দৰ্শনেই হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক কেইখনৰ আধাৰ। এইকাৰণেই তেওঁৰ প্ৰতিখন নাটকতে সংঘটিত হৈছে দুষ্কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ সংঘৰ্ষ। দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক হয়তো ভিন্ ভিন্; কিন্তু প্ৰতিখনতে আছে কোনো নহয় কোনো একপ্ৰকাৰৰ দুষ্কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ সংঘৰ্ষ আৰু অৱশেষত সংস্কৃতিৰ মানৱীয় শক্তিৰ হাতত দুষ্কৃতিৰ পৰাজয়। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সংস্কৃতিৰ পৰাজয় হ'লেও সেই পৰাজয়ে দেশক, দহক প্ৰেৰণা দান কৰিছে। কাৰণ, সেই পৰাজয়ত আছে ত্যাগৰ মহিমা।

'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকত উষা-অনিৰুদ্ধৰ মিলনৰ জৰিয়তে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰ্শনে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে। নাটকখনত উষা-অনিৰুদ্ধ প্ৰেম আৰু সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতীক। চিত্ৰলেখা শিল্পী। তেওঁ নৃত্য, গীত আৰু চিত্ৰশিল্পৰ সাধনা কৰিছে। নাটকৰ আৰম্ভনিতে সংযোগ কৰা চিত্ৰলেখাৰ পদুমকলি নাচ আৰু তাৰ লগত জড়িত গীতটোতে চিত্ৰলেখাৰ শিল্পীসত্তাৰ আত্মপ্ৰকাশ ঘটিছে। এই গীতটোৰ মাজেদিয়ে প্ৰকাশ পাইছে শিল্পী চিত্ৰলেখাৰ সৌন্দৰ্য-তৃষ্ণা। শিল্পীৰ এই তৃষ্ণা চিৰন্তন। ই কেতিয়াও তৃপ্ত নহয়। এই অতৃপ্ত সৌন্দৰ্য-তৃষ্ণাই অধিক স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে নাটকৰ তৃতীয় অংকৰ আৰম্ভণিতে চিত্ৰলেখাৰ মুখত দিয়া স্বগতোক্তিটোত :

"ফুলিছে সহস্ৰ ফুল কত
যুগ ধৰি, গাবহি
অনন্ত কাল ফুলিয়ে অমিয়া,
বিলাব সৌৰভ ফুলি শত ফুলকলি,
তথাপিতে নহ'ব যে শেষ

অতৃপ্ত হিয়াৰ মোৰ সৌন্দৰ্য-সাধনা।"

সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি চিত্ৰলেখাৰ জীৱনৰ সাধনা। ইয়াৰ বাবে আছে তেওঁৰ সাহস আৰু এটা বিপ্লৱী মন। মানুহৰ জীৱনত সৌন্দৰ্য আৰু আনন্দ সৃষ্টিয়েই তেওঁৰ লক্ষ্য। সেই কাৰণে উষা-অনিৰুদ্ধৰ মিলন ঘটাবৰ বাবে তেওঁ সকলো বাধা অতিক্ৰম কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গৈছে। বাণ আসুৰিক শক্তিত মতলীয়া, দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক। চিত্ৰলেখাৰ লক্ষ্য সাধনত বাণে বাধা দিছে। অৱশেষত সংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টা শ্ৰীকৃষ্ণৰ মানৱীয় ব্যক্তিত্বৰ ওচৰত বাণৰ দৰে দুষ্কৃতিকাৰী শক্তিয়ে পৰাজয় স্বীকাৰ কৰিছে।

মন কৰিবলগীয়া কথা যে অসুৰ হ'লেও, দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক হ'লেও বাণো সুন্দৰসেৱী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সহানুভূতিৰ পৰা সম্পূৰ্ণভাবে বঞ্চিত হোৱা নাই। বাণৰ ভিতৰতো যে সুন্দৰতা অথবা দেৱত্বৰ প্ৰভাৱ সুপ্ত হৈ আছিল তাৰ ইংগিত জ্যোতিপ্ৰসাদে দিছে। উষাই অনিৰুদ্ধক অগ্নিগড়ত সুমুৱাই ৰখাৰ খবৰ পাই বাণে উগ্ৰমূৰ্তি ধাৰণ কৰে। কিন্তু উষাৰ কোঠাত প্ৰৱেশ কৰি অনিৰুদ্ধক দেখাৰ লগে লগে বাণৰ খং এক মুহূৰ্তৰ বাবে হ'লেও নাইকিয়া হৈ যায়। বাণৰ মুখৰ পৰা স্বতঃস্ফূৰ্তভাবে ওলাই আহে দুটা শব্দ - 'কি সুন্দৰ!'· অৰ্থাৎ অনিৰুদ্ধৰ সৌন্দৰ্যই বাণৰ মন শান্ত কৰে। সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ বাণৰ ভিতৰতো যে আছিল ইয়াৰ পৰাই সহজে বুজিব পাৰি। এই কথাখিনিকে উমেশচন্দ্ৰ বৰুৱাই বৰ সুন্দৰকৈ কৈ থৈছে ঃ

> "বাণ জাতত দানৱ আছিল সঁচা কিন্তু মনত আছিল সম্পূৰ্ণ পৃথক।
>
> আলিংগনাবদ্ধ উষা-অনিৰুদ্ধৰ সমুখতেই বাণৰ হৃদয়ৰ অন্তৰ্নিহিত স্বাভাৱিক মনুষ্যত্বৰ প্ৰথম পৰিচয় পোৱা যায়। তেওঁৰ হৃদয়ৰ ভিতৰত সংগোপনে থকা স্বাভাৱিক মনুষ্যত্বৰ ওপৰত সত্য আৰু সুন্দৰৰ সম্পূৰ্ণ প্ৰভাৱ আছিল বুলিয়েই বাণৰ চকুৰে-মুখে একেলগে কৈ উঠিছিল "কি সুন্দৰ।"
>
> (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ. ৮৫১)

সৌন্দৰ্য তথা সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ বাণৰ মনতো যে আছিল তাৰ অন্য এক প্ৰমাণ পোৱা গৈছে সংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টা শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত আনন্দ মনেৰে বাণে আত্মসমৰ্পণ কৰা কাৰ্যত। বাণে শ্ৰীকৃষ্ণক চিৰসুন্দৰ আখ্যা দিয়াই নহয়, শ্ৰীকৃষ্ণৰ হাতত তেওঁৰ পৰাজয়কো তেওঁ জয়মাল্য ৰূপে গ্ৰহণ কৰে। বাণৰ মতে, ইমান দিনে বিচাৰি ফুৰা

চিৰসুন্দৰক হাততে পাই তেওঁ ধন্য হৈছে।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' ত পৌৰাণিক আখ্যানৰ পৰা আঁতৰি আহি জ্যোতিপ্ৰসাদে সামাজিক বাস্তৱতাৰ ভেটিত তেওঁৰ দৰ্শন প্ৰতিষ্ঠা কৰিছে। নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় পুৰণি মূল্যবোধৰ লগত নতুন প্ৰজন্মৰ সংঘাত। প্ৰাচীন মূল্যবোধৰ লগত জড়িত আভিজাত্য, ৰক্ষণশীলতা আদি স্পষ্ট আৰু বাস্তৱসন্মত ৰূপত দাঙি ধৰাৰ কাৰণে আহোম যুগৰ পটভূমিত কাহিনী উপস্থাপন কৰা হৈছে। প্ৰাচীন পন্থীৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে ৰাজমাৱক আৰু নতুন বিপ্লৱী মনৰ প্ৰতিনিধি হিচাপে সুন্দৰ কোঁৱৰক থিয় কৰোৱা হৈছে। ৰাজমাৱে বিচাৰে পুত্ৰ সুন্দৰকোঁৱৰৰ বিবাহ। তদুপৰি, সেই বিবাহ হ'ব লাগে সামাজিক প্ৰথা অনুসৰি সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ এজনী ছোৱালীৰে সৈতে। কিন্তু পুৰণি ধ্যান-ধাৰণাৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিয়া সুন্দৰকোঁৱৰে সামাজিক অনুশাসনৰ ওচৰত মূৰ দোৱাবলৈ অস্বীকাৰ কৰি বিবাহৰ বিৰোধিতা কৰিছে। অৱশেষত মাক আৰু বন্ধুবৰ্গৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে নিজৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ কাঞ্চনমতীক বিয়া কৰায়। কিন্তু বিয়াৰ ঠিক পাছতেই যেতিয়া তেওঁ জানিলে যে কাঞ্চনমতী তেওঁৰ বন্ধু অনংগৰামৰ প্ৰতি অনুৰক্তা তেতিয়া কাঞ্চন আৰু অনংগৰ মিলন ঘটোৱাৰ উদ্দেশ্যে তেওঁ দুয়োকে কাজিৰঙাত মেলি দিলে। কাঞ্চনে বিহ খাই আত্মহত্যা কৰিলে। সুন্দৰৰ এনে অদ্ভুত আচৰণ কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালিৰ প্ৰতি থকা দুৰ্বলতাৰ পৰিণতি বুলিয়েই সকলোৱে ধৰি ল'লে। এই কথাত প্ৰত্যয় গৈ ৰাজমাৱে ততালিকে শেৱালিক নিৰ্বাসন দণ্ড দি নগাপাহাৰলৈ খেদি দিলে। শেৱালিৰ প্ৰতি কৰা এই অবিচাৰত সুন্দৰৰ মন আৰু বিদ্ৰোহী হৈ উঠিল। শেৱালিক বিচাৰি আনি কাৰেঙৰ কুঁৱৰী পতাৰ সিদ্ধান্ত তেওঁ ঘোষণা কৰিলে। কিন্তু সুন্দৰক গভীৰভাৱে ভাল পোৱা অথচ কোনো প্ৰতিদান নিবিচৰা শেৱালিয়ে কোঁৱৰৰ বিপদৰ আশংকা কৰি ইতিমধ্যে পৰ্বতীয়া জুৰিত জঁপিয়াই পৰি আত্মহত্যা কৰিলে।

সামাজিক ৰক্ষণশীলতা, অন্ধবিশ্বাস, সামন্তযুগীয়া ৰীতি-নীতি ইয়াত দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক। সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ চেষ্টাৰে সুন্দৰকোঁৱৰে এই দুষ্কৃতি অথবা অশুভ শক্তিৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰিছে, সমাজৰ কৌটিকলীয়া নীতি-নিয়ম উলংঘা কৰিবলৈ বিচাৰিছে। তাৰ কাৰণে সমাজত প্ৰলয় হ'লেও সেই প্ৰলয়ক তেওঁ আদৰণি জনাব বুলি কৈছে। কাঞ্চনমতীৰ কথাৰ উত্তৰত তেওঁ কৈছে :

"প্ৰলয় হব হওক। প্ৰলয়ৰ আৱশ্যক হৈছে। শতাব্দী ধৰি গোট খাই থকা সমাজৰ আবৰ্জনা ধুই সমাজক নিৰ্মল আৰু পবিত্ৰ কৰিবলৈ এক প্ৰলয়ৰ অতি আৱশ্যক হৈছে। তেন্তে মই সেই প্ৰলয়ক আজি আহ্বান কৰিছো।"

(দ্বিতীয় অংক, প্ৰথম দৃশ্য)

কিন্তু নতুন প্ৰজন্মৰ হ'লেই মনটো যিদৰে নতুন নহ'ব পাৰে, সেইদৰে আদৰ্শৰ খাতিৰত অথবা ব্যক্তিগত স্বাৰ্থসিদ্ধিৰ তাগিদাত নিজকে বিপ্লৱী বুলি দাবীকৰাজনো প্ৰকৃত বিপ্লৱী নহ'ব পাৰে। তাৰ কাৰণে লাগিব মনৰ শুদ্ধতা আৰু সাহস। কাৰণ, বিপ্লৱৰ পথত দেখা দিয়া বাধাসমূহ অকল বাহিৰৰ পৰা অথবা সমাজৰ পৰাই নহয়, নিজৰ মনৰ ভিতৰৰ পৰাও আহিব পাৰে। সুন্দৰকোঁৱৰৰ ক্ষেত্ৰত সেইটোৱেই হৈছে। সমাজৰ যি অশুভ শক্তিৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ বিদ্ৰোহ কৰিছে তাৰ পৰা তেওঁ নিজেই মুক্ত হ'ব পৰা নাই। ৰক্ষণশীলতা আৰু আভিজাত্যৰ মোহে তেওঁক আচ্ছন্ন কৰি ৰাখিছে। সেইবোৰৰ পৰা ওলাই অহাৰ সাহস তেওঁ গোটাব পৰা নাই। তদুপৰি, সমাজৰ নীতি-নিয়মৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিলেও, বলে নোৱাৰা শিলক পৰি নমস্কাৰ কৰিব নুখুজিলেও সুন্দৰকোঁৱৰে আচলতে সমাজলৈ ভয় কৰে। সেইকাৰণে শেৱালিক ভাল পোৱা সত্বেও সেই কথা প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰি নিজৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে কাঞ্চনমতীক বিয়া কৰালে। কিন্তু বিয়াৰ পাছত প্ৰথম দেখাতেই কাঞ্চনমতীয়ে যেতিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰক মনৰ সকলো কথা স্পষ্টভাৱে কৈ দিলে তেতিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মনতো সাহস উপজিল। সমাজৰ চকুত অসম্ভৱ যেন লগা এটা কাম কৰিবলৈ তেওঁ আগবাঢ়ি গ'ল। কাঞ্চন মতীৰ স্পষ্টবাদিতাই তেওঁক এই সাহস দিলে। কাঞ্চন মতীক গতাই দিয়াৰ উদ্দেশ্যে কাজিৰঙা হাবিলৈ মাতি অনা অনংগৰ কথাৰ উত্তৰত সুন্দৰ কোঁৱৰে এই কথা স্বীকাৰ কৰিছে ঃ

"মানসিক কাপুৰুষালিয়ে মোকো মোৰ সংকল্পৰপৰা পিছলাই দিলে- কাঞ্চন কুঁৱৰীক মই বিয়া কৰালো- কিন্তু বন্ধু এই কাঞ্চন কুঁৱৰীৰ পৰা সকলো কথা জানিব পাৰি, তেওঁৰ মানসিক সাহ দেখি মোৰো সাহ উপজিছে। মই সাহ কৰিব খোজো-সাহ-সাহ !"

(কাৰেঙৰ লিগিৰী, দ্বিতীয় অংক, চতুৰ্থ দৃশ্য)

এই মানসিক কাপুৰুষালিৰ কাৰণেই শেৱালিৰ দৰে সাধাৰণ ঘৰৰ ছোৱালী

এজনীক ভাল পোৱাৰ কথা আনৰ আগততো নোৱাৰেই. আনকি শেৱালিৰ আগতো ব্যক্ত কৰিব নোৱাৰে। শেৱালিয়ে কোঁৱৰক ভাল পোৱাৰ অধিকাৰকো তেওঁ স্বীকৃতি দিব নোখোজে। কাৰণ, তেওঁ ৰাজপৰিয়ালৰ সন্তান। ৰাজপৰিয়ালৰ সুকীয়া পৰিবেশ, মৰ্যাদা, আভিজাত্য আদিৰ প্ৰতি তেওঁ সজাগ। তাৰ প্ৰমাণ মাকৰ আগত কোৱা এই কথাষাৰেই দিয়ে ঃ

"ৰজাৰ কোঁৱৰে লিগিৰীক তিমান ওখ শাৰীলৈ নোতোলে।"

(কাৰেঙৰ লিগিৰী, তৃতীয় অংক, প্ৰথম দৃশ্য)

সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ প্ৰতিশ্ৰুতিৰে সৌন্দৰ্যৰ সন্ধান কৰা সুন্দৰকোঁৱৰে সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰিলে। কিন্তু শেৱালিৰ মৃত্যুয়ে, শেৱালি৷ ত্যাগৰ মহিমাই তেওঁৰ চকু মেল খুৱালে। শেৱালিক বিচাৰি চলাথ কৰা কোঁৱৰে শেষত স্বীকাৰ কৰিলে যে শেৱালিয়ে তেওঁৰ অন্তৰ সুদা কৰি থৈ গ'ল ঃ

"বুজালি-শেবালি মোক বুজালি। জীৱনৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি মোৰ জীৱন যজ্ঞত তোৰ জীৱন আহুতি দিলি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জন খনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ্ৰ ভাল পোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গলি। ত্যাগৰ মুকুটৰে উজলি শেৱালি গোঁসানী মোৰ জীৱন সুদাকৈ, কাৰ আহ্বানত, সৃষ্টিৰ ইন্দ্ৰজাল ভেদি-কোন ব্ৰহ্মাণ্ডলৈ উৰফৰি গলি?"

(কাৰেঙৰ লিগিৰী, পঞ্চম অংক, দ্বিতীয় দৃশ্য)

মানসিক কাপুৰুষালিৰ বাবে ইমান দিনে যিটো কথা প্ৰকাশ কৰিব পৰা নাছিল সেই কথাটো এতিয়া আপোনা-আপুনি কোঁৱৰৰ অন্তৰৰ পৰা ওলাই আহিল। সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰ হৃদয়তো যে নিৰ্মল সৌন্দৰ্যৰ খনি জ্বলি থাকিব পাৰে তাৰ সম্ভেদ তেওঁ পালে।

'ৰূপালীম'ত ৰূপালীম সৰলতা আৰু পবিত্ৰতাৰ প্ৰতীক। মায়াবক তাই ভাল পায়, ভাল পায় অন্তৰৰ গভীৰতম কোণৰ পৰা। মায়াবক তাই ইমানেই ভাল পায় যে তাৰ তুলনা নাই। সেইকাৰণে মণিমুগ্ধৰ আগত তাই নিসংকোচে ক'ব পাৰিছেঃ

"মায়াবে মোৰ জীৱন জুৰি আছে।"

(ৰূপালীম, চতুৰ্থ অংক)

মায়াবক তাই কিমান ভাল পায় - মণিমুগ্ধৰ এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰত তাই কৈছেঃ

"খুব ভাল পাওঁ। গছত যিমান ফুল আছে, ডালত যিমান পাত আছে, নৈত যিমান পানী আছে, শূইনত যিমান বতাহ আছে, নিশাৰ আকাশত যিমান তৰা আছে- তিমান।"

(ৰূপালীম, চতুৰ্থ অংক)

ৰূপালীম আৰু মায়াবৰ মিলনত বাধা দিছে মণিমুগ্ধই। দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক মণিমুগ্ধই ৰূপালীমৰ দৈহিক সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিবলৈ ব্যাকুল হৈ পৰে। মায়াবৰ বুকুৰ পৰা কাঢ়ি আনি মণিমুগ্ধই প্ৰথমে মৰমেৰে ৰূপালীমৰ অন্তৰ জয় কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। কিন্তু সেই চেষ্টা ব্যৰ্থ হ'লত মণিমুগ্ধ হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ নামি যাব খোজে। মণিমুগ্ধৰ কথা ঃ

"মোক লাগে ৰূপালীমৰ ৰূপৰ পূৰ্ণ উপভোগ।"

(ৰূপালীম, ষষ্ঠ অংক)

অবশেষত ৰূপালীমৰ সৰলতা আৰু নিষ্ঠাই মণিমুগ্ধৰ অন্তৰত সুপ্ত হৈ থকা শিল্পীপ্ৰাণ জাগ্ৰত কৰিলে। তেওঁৰ মনৰ ক'লা ডাৱৰ আঁতৰি গ'ল। দৈহিক কামনা চৰিতাৰ্থ কৰিবলৈ ৰূপালীমৰ ওচৰলৈ আগবাঢ়ি যোৱা মণিমুগ্ধ পিছুৱাই আহিল। নিজৰ আসনত বহি মণিমুগ্ধ চিন্তাশীল হৈ পৰে। সেই সময়তে কোঠাত প্ৰৱেশ কৰা লিগিৰীক মণিমুগ্ধই কোৱা কথাখিনি বৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঃ

"মণিমুগ্ধ - ৰাতি কিমান পৰ?

লিগিৰী - শেষ হ'ল - পোহৰ হ'ল।

মণিমুগ্ধ— (গম্ভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে) পোহৰ হ'ল -এৰা পোহৰ হ'ল।"

(ৰূপালীম, ষষ্ঠ অংক)

এই পোহৰ মাথোন নিশাৰ আন্ধাৰ ফালি ওলাই অহা পুৱাৰ পোহৰেই নহয়, মণিমুগ্ধৰ মনৰ আন্ধাৰ কোঠাত প্ৰৱেশ কৰা প্ৰকৃত সত্যৰ পোহৰো। মণিমুগ্ধই উপলব্ধি কৰিলে যে প্ৰেম অবিহনে সৌন্দৰ্য উপভোগৰ কোনো অৰ্থ থাকিব নোৱাৰে।

য'ত প্ৰেম নাই তাত সৌন্দৰ্য উপভোগৰ কোনো আনন্দই নাই। মণিমুগ্ধই সসন্মানেৰে, ক্ষমা-প্ৰাৰ্থনাৰে ৰূপালীমক মুকলি কৰি দিলে। অৰ্থাৎ মণিমুগ্ধৰ মনৰ ভিতৰত চলি থকা দুষ্কৃতি আৰু সংস্কৃতিৰ ৰণখনত সংস্কৃতিয়ে জয়লাভ কৰিলে। অৱশ্যে, মণিমুগ্ধই মুক্তি দিয়াৰ পাছতো ৰূপালীম ৰক্ষা নপৰিল। তাই ইতিভেনৰ ঈৰ্ষাৰ বলি হ'ল। কিন্তু ৰূপালীমৰ মৃত্যু ঘটালেও তাইৰ সৰলতা আৰু ত্যাগ হৈ ৰ'ল অশুভ অথবা দুষ্কৃতিকাৰী শক্তিৰ বিপক্ষে আৰু সুন্দৰতাৰ সপক্ষে এপাত অস্ত্ৰ। তাইৰ সৰলতা, ত্যাগ আৰু নিষ্ঠাই-আন দহজনৰ অন্তৰ জয় কৰি থৈ গ'ল।

'লভিতা' তো জ্যোতিপ্ৰসাদে এগৰাকী গাৱঁলীয়া ছোৱালীৰ ত্যাগৰ মহিমাকে দাঙি ধৰিছে। কিন্তু ৰূপালীমৰ বিপৰীতে, লভিতাই প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিক নীৰৱ প্ৰতিবাদেৰে মানি লোৱা নাই। সেই পৰিস্থিতিৰ বিৰুদ্ধে সৰৱ, নিৰ্ভীক প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰিছে। 'লভিতা'ত সমাজৰ অন্যায়, অবিচাৰ, সংকীৰ্ণতা আদিক অসুন্দৰতা অথবা দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক হিচাপে লোৱা হৈছে। দুষ্কৃতিকাৰী শক্তিক প্ৰতিৰোধ কৰাত সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালী এজনীয়েও যে অসাধাৰণ ভূমিকা ল'ব পাৰে, দেশৰ, দহৰ মংগলৰ কাৰণে ব্যক্তিগত স্বাৰ্থৰ উৰ্ধলৈ যাব পৰাৰ শক্তি সাধাৰণ ছোৱালী এজনীৰো যে থাকিব পাৰে লভিতা তাৰেই উদাহৰণ। লভিতাই সমাজৰ অন্যায়, অবিচাৰ, সংকীৰ্ণতা আদি নিজে অতিক্ৰম কৰাই নহয়, আনকো এইবোৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিবলৈ প্ৰেৰণা দিছে। সেইকাৰণে সমাজৰ ভয়ত লভিতাক বিয়া কৰাবলৈ অসন্মত হোৱা গোলাপক উদ্দেশ্য কৰি লভিতাই কৈছে ঃ

"আজি-কালিৰ ডেকা ল'ৰা। আজি-কালি উপজিছা, সেইবুলিয়েই নে? অকল আজি-কালি উপজিলেই আজি-কালিৰ ল'ৰা হ'ব নোৱাৰি। তোমাৰ মনটো আজিৰ দিনটো আজি দুকুৰি বছৰ আগৰ ডেকাৰ দৰে। যি কথাটো সত্য বুলি ভাবা, তাক সমাজৰ ভয়ত কৰলৈ সাহ নাই, কৰিবলৈ সাহ নাই। .... যি ডেকাৰ অন্তৰত বিপ্লৱৰ জুই জ্বলা নাই, সি আজিৰ দিনৰ ডেকা হৱই নোৱাৰে। ৰজাৰ অন্যায়, আইনৰ অন্যায়, দেশৰ অন্যায়, দেশৰ চলি থকা অন্যায় নিয়ম-কাৰণ, মূৰ্খ সমাজৰ, সংকীৰ্ণ মনৰ মানুহৰ নিৰপৰাধী নিমাখিতৰ ওপৰত অন্যায় অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে নিজৰ সুখ-সম্পদ, আনকি জীৱনকো দি যি ডেকাৰ থিয় হবলৈ মনত বল নাই, বুকুত শক্তি নাই, সি আজিৰ ডেকা হৱই নোৱাৰে।"

(লভিতা, তৃতীয় অংক, দ্বিতীয় দৃশ্য)

সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ কাৰণে, সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ কল্যাণ আৰু মুক্তিৰ কাৰণে

যি কোনো দুষ্কৃতিকাৰী শক্তিৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিয়াৰ, মাত মতাৰ সাহস লভিতাৰ আছে। সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তি দুষ্কৃতিৰ প্ৰতীক। লভিতাই এই শক্তিৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছে। সিমানেই নহয়, দেশৰ মুক্তিৰ কাৰণে সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিক দেশৰপৰা খেদি পঠাবৰ বাবে তাই আজাদ হিন্দ্ ফৌজত যোগদান কৰি নাৰ্ছৰ ভূমিকা লৈ সাহসেৰে যুদ্ধক্ষেত্ৰত মৃত্যুবৰণ কৰিলে। লভিতাৰ মৃত্যু হ'ল সঁচা, কিন্তু আন দহজনৰ কাৰণে তাই আদৰ্শৰ এক উৎস হৈ ৰ'ল।

'নিমাতী কইনা'ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰ্শনে ফটফটীয়াকৈ আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। ৰতনপুৰৰ ৰজাৰ কন্যা নিমাতীৰ মুখৰ মাত নাই। বীণবৈৰাগী বা ৰূপকোঁৱৰৰ বাহিৰে কোনেও নিমাতীৰ মুখৰ মাত উলিয়াব নোৱাৰিলে। ধন-সম্পদৰ গৰাকীসকল, ক্ষমতাত অধিষ্ঠিতসকল, আভিজাত্যৰ ভেমত ওফন্দি থকাসকল ব্যৰ্থ হ'ল। একমাত্ৰ বীণবৰাগীৰ গীততহে নিমাতীৰ মুখত মাত ফুটিল। বীণ-বৰাগী শিল্পকলাৰ সাধক, সৌন্দৰ্যৰ পূজাৰী। নিমাতী কইনা মূক জনতাৰ প্ৰতীক। সেই জনতাৰ মুখলৈ মাত আনিব পাৰে, জনতাক শান্তি দিব পাৰে একমাত্ৰ শিল্পকলাৰ সাধকসকলেহে। বীণ-ব'ৰাগীয়ে নিজৰ পৰিচয় দিছে এইদৰে ঃ

"মানুহৰ কল্পনা বিশ্বৰ
সুন্দৰ দেশৰ
সৌন্দৰ্যৰ উপাসক সবে
কৰি আছে পূজা সৌন্দৰ্যৰ।
ৰূপ আৰু অৰূপৰ
অগনি জ্বালি
অনন্ত তৃষ্ণাৰ হবি
পূৰ্ণাহুতি ঢালি
উজলাই হোমানল
সৌন্দৰ্য যজ্ঞৰ
সেই যজ্ঞ মথি মোৰ
জাগিল মানস ৰূপ

সৌন্দৰ্য সাধনাৰ
নবীন কোঁৱৰ মই
নাম দিলে শ্ৰীৰূপকোঁৱৰ।"

ৰূপকোঁৱৰৰ দৰে চিৰসুন্দৰৰ একনিষ্ঠ পূজাৰীসকলেহে পৃথিৱীত সুন্দৰৰ ৰাজ্য স্থাপন কৰিব পাৰে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই বিশ্বাসৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ঘটিছে 'নিমাতী কইনা'ত। শিল্পীসকলৰ ওপৰত তেওঁৰ এই গভীৰ আস্থা 'খনিকৰ' নাটকতো একেদৰে প্ৰকাশ পাইছে। নায়ক নবীনে প্ৰতিকূল সামাজিক পৰিবেশৰ বিপক্ষে যুঁজি পেৰিচলৈ গৈ ভাস্কৰ্য-বিদ্যা আয়ত্ব কৰি অৱশেষত ভাস্কৰ ৰূপে আন্তৰ্জাতিক স্বীকৃতি লাভ কৰে। নবীন শিল্প-সাধনাত নিজকে উচৰ্গা কৰা শিল্পীৰ প্ৰতিনিধি। সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ চেষ্টাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পকলাৰ বাবে এক অনুকূল পৰিবেশ গঢ়ি তুলিবলৈ কিদৰে চেষ্টা কৰিছিল তাৰ পৰিচয় নাটকখনৰপৰা পাব পাৰি। আনকি, শিশুৰ উপযোগীকৈ লিখা 'সোণপখিলী' নামৰ অসম্পূৰ্ণ নাটিকাখনতো তেওঁ শিল্পকলাৰ মহত্বকে ৰূপায়ণ কৰিছে। সোণপখিলী সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতীক। এই সৌন্দৰ্য-সৃষ্টি সম্ভৱ হ'ব পাৰে কলা-সাধনাৰ জৰিয়তেহে। মানৱ জীৱনৰ সুখ-শান্তি আদি সকলো নিৰ্ভৰ কৰে কলা-সাধনাৰ ওপৰতে, এই বিশ্বাসকে জ্যোতিপ্ৰসাদে শিশুসকলৰ সমুখতো দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। আচলতে, 'নিমাতী কইনা', 'খনিকৰ' আৰু 'সোণপখিলী' - এই তিনিওখন নাটকৰে কেন্দ্ৰীয় বিষয় একেটাই - শিল্পকলাৰ সাধনা। সমাজক সুন্দৰ কৰাৰ কাৰণে, জীৱনত সুখ, শান্তি আৰু আনন্দ লাভৰ কাৰণে এই সাধনাৰ বিকল্প নাই। 'নিমাতী কইনা'ৰ পাতনিতে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই কথা স্পষ্টভাবে কৈ থৈছেঃ

> "চিৰসুন্দৰৰ একান্ত সেৱক ৰূপকোঁৱৰসকলৰ হাতত পৃথিৱীৰ ভাৰ পৰিলেহে তেওঁলোকে এই পৃথিৱীত সুন্দৰৰ ৰাজ্য স্থাপন কৰিবলৈ তৎপৰ হৈ পৃথিৱীৰ সকলো মানুহৰ জীৱনকে মহামহত্বৰ বাটলৈ নি মহামানৱলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰিব। স্বাৰ্থসেৱী ক্ষমতাসেৱী ৰাজনৈতিকে পৃথিৱীলৈ শান্তি আনিব নোৱাৰে, পৃথিৱীৰ ব্যক্তিগত, শ্ৰেণীগত আৰু আন্তৰ্জাতিক কন্দল কেতিয়াও অন্ত কৰিব নোৱাৰে।"

(নিমাতী কইনা বা ৰূপকোঁৱৰ, প্ৰণেতাৰ কথা)

শিল্পকলা তথা সৌন্দৰ্যৰ সম্পৰ্কত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উপলব্ধি কিমান গভীৰ আছিল তাৰ পৰিচয় ইয়াৰ পৰাই পাব পাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৌন্দৰ্য-চেতনা তেওঁৰ কবিতা আৰু গীতৰো আধাৰ। সৌন্দৰ্য চেতনাৰ লগত জড়িত হৈ আছে তেওঁৰ ৰূপান্তৰৰ চেতনা। সুন্দৰ, গতিশীল সমাজ স্থাপন কৰিবৰ বাবেই ৰূপান্তৰৰ প্ৰয়োজন। 'চিৰবিদ্ৰোহী' কবিতাত তেওঁ কৈছে ঃ

"ৰূপান্তৰেহে মাথো
জগত ধুনীয়া কৰে
এয়ে মোৰ গায়ত্ৰীমন্ত্ৰ।"

এই ৰূপান্তৰৰ সাধকেই যে শিল্পী, ৰূপকোঁৱৰ, তাকো তেওঁ কৈ গৈছে এইদৰেঃ

"ময়ে কাৰুকৰ
ময়ে খনিকৰ
ময়ে চিত্ৰকৰ
গঢ়ি যাওঁ মনোহৰ
সুৰ অপৰূপ
কত নৱৰূপ
ময়েই ৰূপকোঁৱৰ।"

(অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি)

সৌন্দৰ্যৰ সাধনা কৰি মানুহৰ জীৱনক আনন্দ দান কৰাই হ'ল শিল্পীৰ ধৰ্ম। এই আদৰ্শকে জ্যোতিপ্ৰসাদে পাকে-প্ৰকাৰে তেওঁৰ আটাইবোৰ ৰচনাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰিছে। তেওঁৰ কবিতাও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। ইয়াৰ দৃষ্টান্ত হিচাপে 'শিল্পীৰ আলোক যাত্ৰা' নামৰ কবিতাটোলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। ইয়াত তেওঁ কৈছে ঃ

"চিৰসুন্দৰৰ কৰি চিৰ আৰাধনা

মানুহৰ বুকুলৈ

মানুহৰ মনলৈ

মানুহৰ সৃষ্টিলৈ

চিৰসুন্দৰ নমাওঁ।"

একেটা কবিতাতে তেওঁ আকৌ কৈছে ঃ

"শিল্পী মই -পোহৰৰ বাটে বাটে যাওঁ
চিৰসুন্দৰৰ মই অনন্তধ্যানী হে
সৌন্দৰ্য্যৰে বৈচিত্ৰ্যেৰে
নৱ নৱ ধেমালিৰে
আনন্দ বিলাওঁ
ঘৰে ঘৰে নতুনৰ চাকিটি জ্বলাওঁ।"

কবিতাটোৰ সাৰমৰ্ম এইটোৱেই যে সৌন্দৰ্যৰ সাধক ৰূপকোঁৱৰে অৰ্থাৎ শিল্পীয়ে দুষ্কৃতিৰ বিনাশ ঘটাই ৰূপান্তৰৰ মাজেদি মানুহক আন্ধাৰৰ পৰা পোহৰলৈ যোৱাৰ পথ দেখুৱাই দিয়ে।

জীৱন আৰু জগতক সুন্দৰ ৰূপত দৰ্শন কৰাৰ হেঁপাহ গীতবোৰত কিদৰে প্ৰকাশ পাইছে তাৰ এটা উদাহৰণ ঃ

"আজি শিল্পীৰূপেৰে জাগিব লাগিব জগত জনতা
আজি কবিটি হে
ৰবিটি হৈ জ্বলিব লাগিব বিশ্বজনতা।
আজি সকলো দীনতা
সকলো নীচতা
সকলো শঠতা, সকলো ভীৰুতা
বৰ্বৰতা
চিৰকাললৈ
আঁতৰাই থৈ
ফুলাব লাগিব
নিৰ্মলতা
সুন্দৰতা

———

দুষ্কৃতি নাশি
সংস্কৃতিৰে পৃথিৱী মুক্ত কৰি
শিল্পীৰূপেৰে ওলা জনতা
সুন্দৰৰেই বিৰাট স্বৰূপ ধৰি।"

আন এটা গীতৰ আৰম্ভণিতে আছে :

"পৃথিৱী ধুনীয়া কৰিব লাগিব, তই
চকুৰ পানীৰে, বুকুৰ তেজেৰে
কবিতা লিখিছোঁ মই।"

আৰু এটা গীতত আছে শিল্পীৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৰম-শ্ৰদ্ধা আৰু লগতে সকলো প্ৰকাৰৰ কষ্ট আৰু ত্যাগ স্বীকাৰ কৰি শিল্পীয়ে সম্পন্ন কৰা দায়িত্বৰ কথা। এই কষ্ট আৰু ত্যাগৰ মূলতে হ'ল পৃথিৱীখনক ধুনীয়া কৰাৰ চেষ্টা :

"অ পৃথিৱী, শিল্পীক তই
মৰমকে কৰা নাই
আদিৰ পৰা অনাদিলে'
শিল্পীদলেই
মনে প্ৰাণে
আশা গুধীয়া চেনেহৰে
তোক যে ভাল পায়।
নিজৰ তেজত বৰণ মাৰি
সাধনাৰে মন্ত্ৰ জাৰি
ভোক পিয়াহো কাতি কৰি -
তোৰ মুখনি ধুনীয়া কৰি যায়।
আন আশা তাৰ কি আছে বাৰু
সি হৈ থাকে সকৰো সৰু
তোক শুৱনী কৰাৰ আনন্দৰেই জীৱন ওপচায়।"

এনেধৰণৰ গীতৰ মাজেদি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্বকীয় ব্যক্তিত্বৰে যে প্ৰতিফলন ঘটিছিল সেই কথা অনুমান কৰি ল'ব পাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গ্ৰাম্য-প্ৰীতি তেওঁৰ সৌন্দৰ্য-সাধনাৰে নামান্তৰ। গ্ৰাম্য জীৱনৰ সৰলতা, অকৃত্ৰিমতা, গ্ৰাম্য-সংস্কৃতিৰ নিৰ্মলতা, গ্ৰাম্য-প্ৰকৃতিৰ সেউজী ৰূপে তেওঁৰ সৌন্দৰ্য-সন্ধানী মনটোক অনাবিল আনন্দ দান কৰিছিল। 'মই গাঁৱৰ ল'ৰা। গাঁৱে-গাঁৱে বস্তি জ্বলাই যাম'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি 'গাওঁখনি মোৰ ধুনীয়া গাওঁখনি মোৰ

গুণীয়াৰ লৈকে গ্ৰাম্য জীৱনক লৈ লিখা ভালেমান গীতত প্ৰকাশ পাইছে সুন্দৰৰ ৰাজ্য স্থাপন কৰাৰ আন্তৰিকতাপূৰ্ণ আগ্ৰহ। কেইটামান গীতৰ কলি উদ্ধৃত কৰিলেই এই কথা পৰিষ্কাৰ ভাবে বুজা যাব ঃ

(১)

"আমি গাঁৱত সৰগ পাতিম
আমাৰ গাঁৱৰ নামঘৰলৈ
পৃথিৱীকে মাতিম
আমি গাঁৱত সৰগ পাতিম।

- - - - - - - -

পোহৰময়ী গাওঁখনিতে
বহি মৰম বাকিম
আমি গাঁৱত সৰগ পাতিম
আমাৰ গাঁৱৰ নামঘৰলৈ পৃথিৱীকে মাতিম।"

(২)

"লুইত-পৰীয়াৰ গাঁও
তালকৈ মই
গান বিচাৰি
সুৰ বিচাৰি
যাওঁ

- - - - - -

মোৰ হেৰোৱা গানে সুৰে
লুইতপৰীয়াৰ ঘৰে ঘৰে
হাঁহি মাতি ফুৰে
মই মাতিলে মৰম কৰি
নাহোঁ বুলি ঘূৰি ঘূৰি
লুইতপৰীয়া
বন জোনাকীৰ
মন জোনাকীৰ
পোহৰ বছা
বিহাৰ আঁচল ধৰে।
নাহোঁ নাহোঁ কৰে।"

(৩)

"গাওঁখনি মোৰ ধুনীয়া
গাওঁখনি মোৰ গুণীয়া
মৰমতে মৰো
সেউজী আঁচল ধৰোঁ।
গাওঁখনিকেই ভাবি ভাবি
কত সপোন ৰচোঁ - দুখ - বেজাৰত
গাওঁখনিৰেই মুখনি চাই
চকুৰ পানী মচোঁ।"

এইদৰে চালে দেখা যাব জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিটো শিল্পকৰ্মতে সোমাই আছে তেওঁৰ সৌন্দৰ্যসন্ধানী মনটো, মানুহৰ বাহিৰ-ভিতৰ উভয় সংস্কৃতিৰ উৎকৰ্ষতাৰে জীৱন আৰু জগতক সুন্দৰ, সৌন্দৰ্যময় কৰি তোলাৰ দুৰ্বাৰ হেঁপাহ।

সন্দেহ নাই, সংস্কৃতি তথা সৌন্দৰ্য-সাধনাকে জ্যোতিপ্ৰসাদে জীৱনৰ মূলমন্ত্ৰৰূপে গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদ বিমূৰ্ত সৌন্দৰ্যৰ সাধক আছিল বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব। কলা কলাৰ বাবে - এই মতৰ তেওঁ কেতিয়াও পোষকতা কৰা নাছিল। তেওঁ পোষকতা কৰিছিল জনতামুখী শিল্পকলাৰ। তেওঁৰ সৌন্দৰ্য-সন্ধানৰ আঁৰত আছিল জনতাৰ কল্যাণ আৰু মুক্তি - সকলো প্ৰকাৰৰ অন্যায়, অবিচাৰ, শোষণ, নিৰ্যাতনৰ পৰা মুক্তি। সেইকাৰণে শিল্পীসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ আহ্বান আছিল এনেধৰণৰ ঃ

"আমাৰ সংস্কৃতিৰ বিশ্বৰূপ, মানুহৰ শিল্পীৰূপ, এই ঐতিহ্যৰেই আলোকময় কৰ্মলৈ আৰু শিল্পীৰ পূৰ্ণস্বৰূপ আমি উপলব্ধি কৰি আজি অসমৰ শিল্পীয়ে আলোকযাত্ৰা কৰিব লাগিব - প্ৰগতিৰ বাটেদি দুষ্কৃতিক পদে পদে জীৱনৰ ক্ষেত্ৰে ক্ষেত্ৰে প্ৰতিহত কৰি কঠোৰ সাধনাৰে, উগ্ৰ তপস্যাৰে, পোহৰৰ পৃথিৱীলৈ এক অপূৰ্ব জনজীৱনলৈ, যুগ যুগ ধৰি ধৰ্ষিত, নিপীড়িত, দলিত, বঞ্চিত জনতাক লৈ। যি জনতাই সদায় দুষ্কৃতিৰ আক্ৰমণত কেঁচুৱাতে ধ্বংস হব খোজা সংস্কৃতিক নিজৰ সুকৃত সোমাই তুলিতালি ডাঙৰ দীঘল কৰে, যি জনতাই সদায় সংস্কৃতিৰ পৰাজয় হ'লেই দুষ্কৃতিৰ অত্যাচাৰ মূৰ পাতি লবলগীয়া হয়। ....: আজি শিল্পীয়ে প্ৰথমেই সকলো ভয়, দুৰ্বলতা, ভ্ৰান্তি পচকি, খচকি সুকুমাৰ কলাৰ অস্ত্ৰ লৈ সেই দুৰ্ভগীয়া জনতাৰ মাজতেই থিয় হবগৈ লাগিব - মোহমুক্ত অৰ্জুন

যেনেকৈ থিয় হৈছিল সংগ্ৰামৰ কাৰণে।"

(শিল্পীৰ পৃথিৱী, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৩৬)

সেই প্ৰসংগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে আকৌ কৈছে ঃ

"আজি আমাৰ সাৰথি হৈছে সংস্কৃতি আৰু আমাৰ শত্ৰু হৈছে দুষ্কৃতি। জনতাৰ অন্তৰৰ ভিতৰত শিল্পীটো যে নিশ্চয়কৈয়ে আছে তাৰেই আমি জনতাক জ্ঞান দিব লাগিব। আমি জনগণৰ মনৰ সেই শিল্পীটোৰেই মূৰ্ত প্ৰতীক হৈ জনগণকে কব লাগিব-

জনতা তোৰ প্ৰাণতো প্ৰাণত
মনৰো মনত,
শিল্পী যে মই
লুকাই লুকাই আছোঁ,
তোৰ সপোনৰ কত ছবিত
কত যে ফুল বাছোঁ
লুকাই লুকাই আছোঁ,
. ...
....
তোৰ আন্ধাৰক নাশিবলৈ
তোৰ বুকুতেই
বিপ্লৱী হৈ জাগিম,
পোহৰলৈ তোক নিবলৈ
তোৰেই পূজা নিতৌ পাতি
তোৰেই আশিষ মাগিম।"

জনসাধাৰণক তেওঁ কিমান ভাল পাইছিল, জনতাৰ প্ৰতি তেওঁৰ টান কিমান গভীৰ আছিল তাৰ পৰিচয় এই কথাখিনিৰ পৰাই পাব পাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৰহভাগ গীত-কবিতাই আছিল জনতামুখী। তেওঁৰ আদৰ্শ আছিল মূক জনতাৰ মুখত ভাষা দিয়া, হাঁহি বিৰিঙোৱা। তেওঁৰ মানত জনতাই শিল্পী, জনতাইহে শিল্পীৰ গান বুজি পায়। সেইকাৰণে তেওঁ গাইছেঃ

"হে জনতা

তই প্ৰথমৰ

তই দ্বিতীয়ৰ

তইয়েই শেষৰ
শিল্পী বুলি জানো
সেইহে মোৰ গানৰ ছবি
তোৰ ঘৰলৈ আনো।

....

তই শিল্পী দেখিহে
গান বুজি মোৰ"
শিল্পীৰ সতে যাব নতুনলৈ
তই কবি দেখিহে
গান বুজি মোৰ
সুৰ বুজি মোৰ
সপোন খেদি আগবাঢ়িছ
নতুন দিঠকলৈ।
তোৰ মাজতেই মোৰেই হওক জয়।
মোৰ মাজতে তয়েই জ্বলিছ
জনতা জ্যোতির্ময়
সুন্দৰ হওক এই পৃথিৱী
মহান হওক এই পৃথিৱী

জনতাৰ প্ৰতি থকা আগ্ৰহৰ বাবেই জনতাক পূজা কৰাৰ ভাও দি ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ পূৰণ কৰা ভণ্ড ৰাজনৈতিক নেতাসকলক তেওঁ সতৰ্ক কৰি থৈ গৈছে এইদৰে ঃ

"হেৰ' স্বাৰ্থ-ক্ষমতা-অৰ্থলুভীয়া অন্ধ।
মই জানো তই জনসেৱকৰ মুখা পিন্ধ,

....

ৰাষ্ট্ৰনীতিৰ
সমাজনীতিৰ
ৰাজনীতিৰ
অৰ্থনীতিৰ তোৰ

থৈ দে ফোপোলা জ্ঞান,
জনতা পূজাৰ ভাও দি, ভাও দি
নেদেখুৱাবি
ঘৃনিত তোৰ অহংকাৰৰ নেতৃত্বাভিমান,
জনতাই তোৰ স্বৰূপ চিনিছে
সাৱধান, সাৱধান।”

(সাৱধান, সাৱধান, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ. ৬৯১)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জনতামুখী চিন্তা আৰু অধিক স্পষ্ট ভাবে প্ৰকাশ পাইছিল তেওঁৰ জীৱনৰ শেষৰ ফালে। জনতাৰ মুক্তিৰ কাৰণে স্বাধীনতা আন্দোলনত জঁপিয়াই পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে যেতিয়া তথাকথিত ৰাজনৈতিক নেতাসকলৰ স্বাৰ্থপৰতা আৰু ক্ষমতাপ্ৰীতি নিজ চকুৰে প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল তেতিয়া দেশৰ কাৰণে অশেষ ত্যাগ স্বীকাৰ কৰা জনতাৰ প্ৰকৃত মুক্তিৰ সন্দৰ্ভত তেওঁ সন্দিহান হৈ পৰিছিল। সেই সময়তে তেওঁ মাৰ্ক্সীয় চিন্তাৰ প্ৰতি ঢাল খাইছিল আৰু ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘত যোগদান কৰিছিল। তেতিয়াৰ পৰা তেওঁৰ শিল্প-ধাৰণাও সলনি হৈছিল। ইয়াৰ প্ৰমাণ ‘লভিতা’ নাটকখনৰ পৰাই পাব পাৰি। এই নাটকখনত তেওঁ এগৰাকী সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালীক নায়িকাৰূপে গ্ৰহণ কৰিছে আৰু সমাজৰ কোনো এজন বিশিষ্ট লোকৰ পৰিৱৰ্তে সমূহ অসমীয়া ৰাইজকে নায়কৰ মৰ্যাদা দিছে। নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত সমাজৰ প্ৰতিজনেই যে নায়ক-নায়িকা সেই ধাৰণটোকে তেওঁ ইয়াত প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ‘ৰাইজেই ৰজা, দেশেই নাটঘৰ’ - এনে এক দৃষ্টিভংগী নাটকখনত জড়িত হৈ থকা বুলি ভাবিব পাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৌন্দৰ্য-সাধনাৰ প্ৰসংগত মানৱতাবোধৰ প্ৰশ্নটো স্বাভাৱিকতে মনলৈ আহে। মানৱৰ কল্যাণ আৰু উন্নতিৰ চিন্তাই হৈছে মানৱতাবোধৰ মূল কথা। এগৰাকী কলাকাৰ আদৰণীয় আৰু স্মৰণীয় হৈ ৰয় প্ৰধানকৈ তেওঁৰ কলাকৰ্মত নিহিত হৈ থকা মানৱতাবোধৰ কাৰণে। বিশ্বৰ দৰবাৰত স্থান পোৱা মহৎ শিল্পীসকলৰ প্ৰেৰণাৰ প্ৰধান উৎস মানৱতাবোধ। শ্বেইক্সপীয়েৰ, টলষ্টয়, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শিল্পকৰ্মসমূহৰ মূলতে আছে গভীৰ মানৱীয় অনুভূতি, মানুহৰ প্ৰতি আন্তৰিকতাপূৰ্ণ প্ৰেম আৰু সহানুভূতি। শংকৰদেৱৰ ৰচনাসমূহৰ প্ৰাসংগিকতা আৰু সংবেদনশীলতা আজিও নাইকিয়া হৈ নোযোৱাৰ কাৰণ সেইবোৰৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা তেওঁৰ মানৱ-প্ৰেম। শংকৰদেৱৰ সকলো চিন্তা আ· কৰ্মৰ কেন্দ্ৰ আছিল সৰ্বসাধাৰণ লোকৰ

মংগল-কামনা, সকলো প্ৰকাৰৰ অন্যায়, অবিচাৰ, তাড়না, বঞ্চনাৰ পৰা তেওঁলোকৰ মুক্তি সাধন। ঠিক সেইদৰে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমস্ত চিন্তা-চৰ্চা নিয়োজিত হৈছিল একমাত্ৰ জনতাৰ স্বাৰ্থতেই। তেওঁৰ ৰচনাসমূহত দুষ্কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ সংঘৰ্ষৰ অৱতাৰণাৰে তেওঁ মানৱতাবোধৰে জয়গান গাইছে। মানুহৰ প্ৰতি আছিল তেওঁৰ এক উদাৰ দৃষ্টিভংগী। সেইকাৰণে তেওঁৰ শিল্পকৰ্মসমূহত দুষ্কৃতি অথবা অশুভ শক্তিৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা চৰিত্ৰসমূহো তেওঁৰ সহানুভূতিৰ পৰা সম্পূৰ্ণভাবে বঞ্চিত হোৱা নাই। 'শোণিতকুঁৱৰী' নাটকৰ বাণ চৰিত্ৰৰ কথা আগতে কৈ অহা হৈছে। বাণ দানৱ হ'লেও মানৱীয় অনুভূতিহীন নহয়। সন্তানৰ প্ৰতি তেওঁৰ হৃদয় মৰম-চেনেহৰে ভৰা। সৌন্দৰ্য্যস্পৃহাও তেওঁৰ আছে। সেইকাৰণেই খণ্ডত উতলা বাণ অনিৰুদ্ধৰ ৰূপ দেখাৰ লগে লগে ক্ষন্তেকৰ বাবে হ'লেও থমকি ৰয়। 'ৰূপালীম' নাটকৰ মণিমুগ্ধ আৰু 'খনিকৰ' নাটকৰ মিঃ ভইন ৰ নামো এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি। দুয়োটা চৰিত্ৰই সম্পূৰ্ণ অশুভ নহয়। দুয়োটাতে শুভ আৰু অশুভৰ সংমিশ্ৰণ ঘটা দেখা গৈছে। তেওঁৰ এই উদাৰ, বহল মানৱীয় দৃষ্টিভংগীয়ে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ লগত বিশ্বসংস্কৃতিৰ সমন্বয় ঘটোৱাৰ বাবে তেওঁক উদগনি দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিচাৰিছিল অসমৰ সভ্যতা-সংস্কৃতিয়ে স্থানীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি বিশ্বসভ্যতা-সংস্কৃতিলৈ গতি কৰক, অসমীয়া শিল্পী-সাহিত্যিকৰ চিন্তাই বিশ্বসাহিত্যক সামৰি লওক। তেওঁৰ এই চিন্তাৰ স্পষ্ট প্ৰতিফলন ঘটিছে এইধৰণৰ কথাত ঃ

> "কিন্তু আমি যদি আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি এই সাৰ্বভৌম আদৰ্শৰপৰা আঁতৰাই আমাৰ মনটোক কেৱল লুইতৰ বৰচাপৰিতেই এৰাল দি থওঁ তেন্তে আমাৰ মনটো অসমৰ গৰুৰ দৰে টিলিকা হৈ থাকিব। আমাৰ সংস্কৃতি, সাহিত্য, কলা, সকলোৱেই থাকিব অসমৰ নামঘৰতে পৰি। অসমীয়া সাহিত্যিক আমি যদি বিশ্বসভাত আগশাৰীত বহুৱাব খোজোঁ তেন্তে অসমীয়া সাহিত্যিকৰ চিন্তাই বিশ্বক সামৰিব পৰা হব লাগিব। অসমীয়া ৰাজনৈতিক এজন যদি সৰ্বভাৰতীয় ৰাজনৈতিক হিচাপে জিলিকিব খোজে তেন্তে সেইজনে সৰ্বভাৰতৰ বিষয়ে গোটেই ভাৰতীয়সকলৰ সমস্যাৰ বিষয়ে চেষ্টা কৰিবপৰা মনৰ অৱস্থানলৈ যাব লাগিব। সেইদৰে অসমীয়া এজন বিশ্বকবি হ'বলৈ হ'লে তেওঁৰ চিন্তাত জ্বলি উঠিব লাগিব সমগ্ৰ মানৱ জাতিৰ সমস্যা।"
>
> (অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৫৭)

মোৰ ধাৰণা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানৱতাবোধৰ স্বৰূপ এই কথাখিনিতে সোমাই আছে।♦

হলীৰাম ডেকাৰ উপন্যাস

হলীৰাম ডেকা গল্পকাৰ হিচাপেহে সৰহভাগ পাঠকৰ মাজত পৰিচিত। কিন্তু উপন্যাস আৰু ব্যংগ ৰচনাতো যে তেওঁৰ উল্লেখনীয় বৰঙণি আছে সেই কথা এচামে নাজানে। অসমীয়াত পত্ৰোপন্যাসৰ উদাহৰণ হিচাপে তেওঁৰ 'অলকালৈ চিঠি' ৰ নামহে উল্লেখ কৰা হয়, উপন্যাসখনৰ বিষয় আৰু বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা নহয়। সৰহ ভাগেই পুথিখন যে পঢ়া নাই সেই বিষয়ে কোনো সন্দেহ নাই। 'অৰুণালৈ চিঠি'ৰ আনকি নামটোও বহুতে শুনা নাই, পঢ়া দূৰৰে কথা। কিন্তু উপন্যাস দুখন পঢ়ি অটোবাৰ পাছত যি কোনো পাঠকেই স্বীকাৰ কৰিব যে ঔপন্যাসিক হিচাপে হলীৰাম ডেকাৰ কৃতিত্ব গল্পকাৰ হলীৰাম ডেকাতকৈ কোনো ফালৰ পৰা কম নহয়। তেওঁৰ গল্পৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যটো তেওঁৰ উপন্যাসৰো প্ৰধান সম্পদ। সেই বৈশিষ্ট্যটো হ'ল মানবতাবোধ। আচলতে, মানবীয়তা তেওঁৰ গল্প-উপন্যাসৰ আধাৰ। সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি, দুখীয়া নিছলাৰ প্ৰতি প্ৰেম, সহানুভূতি, অনুকম্পাই তেওঁৰ লেখাকে সংবেদনশীল কৰি তুলিছে। তাৰ লগত যোগ হৈছে এটি অতিৰিক্ত বৈশিষ্ট্য- তেওঁৰ সৰল, সাবলীল, সংযত প্ৰকাশভংগী, সাধাৰণ পৰিস্থিতি একোটাকো তেওঁ সুন্দৰভাবে সজাই-পৰাই তুলিব পাৰে। তেওঁৰ গল্পত অস্বাভাৱিক পৰিস্থিতি নথকা নহয়। কিন্তু তেওঁৰ সাবলীল, প্ৰত্যয়শীল প্ৰকাশভংগীয়ে সেই অস্বাভাৱিতাকো স্বাভাৱিক কৰি তুলিছে।

লেখক হিচাপে হলীৰাম ডেকাৰ দুয়োটা বৈশিষ্ট্যই অধিক স্পষ্ট ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে তেওঁৰ উপন্যাসত। ডেকাই গল্প আৰু উপন্যাস দুয়োবিধ ৰচনা কৰিছিল। গল্প আৰু উপন্যাসৰ মাজত পাৰ্থক্য আছে। উপন্যাসৰ ধৰ্ম তেওঁ কিমানদূৰ ৰক্ষা কৰিছিল জনা দৰকাৰ। সেইকাৰণে তেওঁৰ উপন্যাসৰ বিষয়ে কোৱাৰ আগতে উপন্যাস সম্পৰ্কে দুটামান প্ৰয়োজনীয় কথা কৈ ল'লে ভাল হ'ব। চুটি গল্পৰ সম্বন্ধ ব্যক্তিৰ লগত। কিন্তু উপন্যাসৰ সম্বন্ধ সমাজৰ লগত। বিষয়বস্তু যিয়েই হওক— সামাজিক সমস্যামূলক, প্ৰণয়মূলক, ঐতিহাসিক, জীৱনীভিত্তিক ইত্যাদি, তাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাব লাগিব সমাজখন। তদুপৰি, উপন্যাসত বাস্তৱ কাহিনী এটাই যথেষ্ট নহয়, সেই কাহিনীৰ আঁৰত থাকিব লাগিব জীৱন সম্পৰ্কে লেখকৰ এটা নিজস্ব দৃষ্টি বা

দৰ্শন। আকৌ, হলীৰাম ডেকাৰ উপন্যাসৰ প্ৰকৃতি অলপ সুকীয়া, আমি সচাৰাচৰ পঢ়ি থকা উপন্যাসৰ ধৰণৰ নহয়। সেইকাৰণে উপন্যাস ৰচনাৰ পদ্ধতিৰ বিষয়েও একাষাৰ ক'বলগীয়া হয়। উপন্যাসৰ কাহিনী-ৰচনাত লেখকসকলে সাধাৰণতে দুটা পদ্ধতি অনুসৰণ কৰে। এটা পদ্ধতিত লেখকে তৃতীয় পুৰুষত আৰু আনটো পদ্ধতিত লেখকে প্ৰথম পুৰুষত কাহিনী বৰ্ণনা কৰে। দ্বিতীয় পদ্ধতিটোক আত্মজীৱনীমূলক পদ্ধতি বুলিও কোৱা হয়। হলীৰাম ডেকাৰ উপন্যাসত কাহিনী পৰিবেশন কৰা হৈছে পত্ৰৰ জৰিয়তে। এই পত্ৰোপন্যাসৰ পদ্ধতি আত্মজীৱনীমূলক পদ্ধতিৰে এটা ভাগ। সুবিধা-অসুবিধা দুয়োটা পদ্ধতিতে আছে।

অসমীয়াত পত্ৰোপন্যাস নিচেই কম। আমি জনাত মাথোন চাৰিখন- বিষ্ণুকিংকৰ কলিতাৰ 'চিন্তা', হলীৰাম ডেকাৰ 'অলকালৈ চিঠি' আৰু 'অৰুণালৈ চিঠি' আৰু প্ৰসন্ন কুমাৰ ডেকাৰ 'প্ৰিয়তমাসু'। 'অলকালৈ চিঠি' নায়ক প্ৰকাশে নায়িকা অলকালৈ লিখা পঞ্চাছখন চিঠিৰ সমষ্টি। এনেধৰণে চিঠিৰ জৰিয়তে লিখা উপন্যাসত সাধাৰণতে এটা নিটোল কাহিনী আশা কৰিব নোৱাৰি। বিষয়ৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰাও টান। কিন্তু ইয়াত নায়কে নায়িকাই উত্তৰ হিচাপে লিখা চিঠিৰ উল্লেখেৰে নায়িকাৰ মনৰ খবৰ দিয়াৰ উপৰিও এখন চিঠিৰ লগত আনখন চিঠিৰ সম্পৰ্ক ৰক্ষা কৰিছে। চিঠিবোৰ নায়কে লিখিছে তেওঁ মেডিকেল কলিজত নামভৰ্ত্তি কৰা সময়ৰে পৰা চিকিৎসক হৈ ওলোৱাৰ কেইটামান বছৰৰ ভিতৰত। নায়িকাৰ সময় দশম মানত পঢ়ি থকাৰে পৰা স্নাতক হোৱালৈকে। স্বাভাৱিকতে আশা কৰা হয় জীৱনৰ এই সময়ছোৱাত এজন যুৱকে এগৰাকী গাভৰুলৈ লিখা চিঠিত প্ৰেম-পিৰীতিৰ আৱেগপূৰ্ণ কথাই প্ৰাধান্য পাব। কিন্তু প্ৰেমৰ আলফুলীয়া অনুভূতিৰ কথা ইয়াত বৰ বিশেষ নাই। নায়কৰ আৱেগিক মনৰ কথা নথকা নহয়, কিন্তু আশা কৰাতকৈ বহুত কম। প্ৰেমৰ পেন্‌পেনীয়া কথা ইয়াত নাই, তাৰ পৰিবৰ্তে আছে সমাজৰ বিভিন্ন দিশৰ কথা, জীৱনৰ গভীৰ উপলব্ধিৰ কথা। আচলতে, 'অলকালৈ চিঠি' ত প্ৰধানকৈ ঠাই পাইছে সমাজৰ সমালোচনাই আৰু জীৱন সম্পৰ্কীয় অন্তৰংগ গভীৰ চিন্তাই। চিঠিৰ ছলেৰে সমাজৰ আৰু জীৱনৰ উপলব্ধিহে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। সাধাৰণ মানুহৰ আৱেগ-অনুভূতিৰ পৰিবৰ্তে এনেধৰণৰ গভীৰ কথাৰ অৱতাৰণাই উপন্যাসৰ ৰস ব্যাহত কৰাৰ আশংকা থাকে। কিন্তু ইয়াত এনে এক ভংগীৰে কথাবোৰ কোৱা হৈছে যে পাঠকে কেতিয়াও আমনিবোধ কৰিবলগীয়া নহয়। নায়কে নায়িকাৰ লগত কথা পতাৰ

ভংগীৰে বিষয়বস্তু আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। তেওঁলোক দুয়ো যেন এক অন্তৰংগ আলোচনাতহে মিলিত হৈছে।

সমসাময়িক সমাজৰ প্ৰায় আটাইবোৰ দিশেই উপন্যাসখনত সোমাই আছে। তাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাইছে সমাজৰ অভিজাত শ্ৰেণীৰ গৰ্ব-অহংকাৰৰ প্ৰতি লেখকৰ কটুক্তি, শ্ৰমবিমুখ সকলৰ প্ৰতি নিন্দা, শ্ৰেণী-বৈষম্যৰ প্ৰতি বিদ্বেষ নাৰীৰ শিক্ষা, স্বাধীনতাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ, নাৰীক সমাজে উচিত, মৰ্যাদা নিদিয়াত অসন্তুষ্টি, প্ৰচলিত শিক্ষা ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি অনাস্থা ইত্যাদি। এই আটাইবোৰৰ মাজেদি জিলিকি উঠিছে হলীৰাম ডেকা মানুহজন - হলীৰাম ডেকাৰ উদাৰ মানৱীয় দৃষ্টিভংগী, সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি, অভাৱীসকলৰ প্ৰতি, বঞ্চিত, অৱহেলিত সকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ আন্তৰিকতাপূৰ্ণ সহানুভূতি, মমতা। হলীৰাম ডেকাই সমাজৰ প্ৰতিটো চুক যে সূক্ষ্মভাৱে নিৰীক্ষণ কৰিছিল তাৰ প্ৰমাণ উপন্যাসখনৰ পাতে পাতে আছে।

দুখীয়া-নিছলাৰ প্ৰতি ডেকাৰ আছিল অকৃত্ৰিম চেনেহ। দুখীয়া শ্ৰমজীৱীলোকৰ সৰলতাৰ সুযোগ লয় সমাজৰ এচাম লোকে। সমাজৰ এই তথাকথিত বৰলোকসকলক, শ্ৰমবিমুখ অভিজাত শ্ৰেণীটোক লেখকে নিন্দা কৰিছে এইদৰে ঃ

> "আৰু এক শ্ৰেণীৰ মানুহ আছে যিবোৰে হাল-কোৰ নধৰে,
> কোনোৱে জাতিৰ দোহাই দি, কোনোৱে বংশৰ দোহাই দি,
> কোনোৱে গৰিষ্ঠতাৰ ভাও জুৰি। গাঁৱত সৰহভাগ দন্দ-খৰিয়াল,
> মামলা-মোকৰ্দমাৰ বাবে এওঁলোক দায়ী। এওঁলোকে দুপইচা
> ঘটে তেনেকৈ, আৰু অজলা বোৰক নি দুটা মিঠা কথা কৈ
> কিনা বানচে খটায়, পৰিতাপৰ কথা, হাল নোবোৱা, কোৰ
> নপৰা মানুহবোৰ অসজ হ'লেও শ্ৰমিক আৰু বনুৱাবোৰতকৈ আমাৰ
> সমাজত সম্মানাস্পদ।" (হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ৭)

ধনৰ বলত ওফন্দি থকা, আভিজাত্যৰ মোহত পৰা সকলে সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি কৰা অন্যায় আচৰণে ডেকাক মনোকষ্ট দিছিল। নিম্নমধ্যবিত্ত পৰিয়ালৰ পৰা অহা ডেকাই এসময়ত নিজে এনেধৰণৰ অবাঞ্ছিত আচৰণৰ সন্মুখীন হৈছিল। সামাজিক অবিচাৰ, শ্ৰেণী-বৈষম্যৰ প্ৰতি লেখকৰ বিদ্বেষ প্ৰকাশ পাইছে এনেধৰণৰ কথাত ঃ

"কিবা কামত গ'লো এজন ভদ্ৰলোকৰ ঘৰলৈ ....

তেওঁ তামোল খালে, মোক যঁচা নাই, মোৰ খোৱাৰ

অধিকাৰো নাই .... এনেতে এজনী ছোৱালী ওলাই

আহিল চাহ লৈ .... । দেউতাকে গহীনাই ক'লে -

'যা বেগাই আনগৈ। পিতলৰ গিলাচত আনিবি।'

এইবেলি মোৰ অসহ্য হ'ল। কিয় মই পিয়লাতো চাহ খাব

নোৱাৰোনে? চীনা মাটিৰ পিয়লা এটা মই চাহ খালে

বেয়া হ'ব?.................." (হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ৬৯,৭০)

নাৰীৰ শিক্ষা, অধিকাৰ আৰু মুক্তিৰ প্ৰতি হলীৰাম ডেকা কিমান সজাগ আছিল তাৰ পৰিচয় পাব পাৰি নায়ক প্ৰকাশে নায়িকালৈ লিখা ভালেমান কথাৰ পৰাই ঃ

"মোৰ ধাৰণা হয় এদিন যদি ভাৰতীয় ৰমণীৰ শান্তি আহে,

শিক্ষাৰ জৰিয়তেই আহিব .... পুৰুষৰ মুখৰ পূজাৰ বাণীৰে নাহে .

....।" (হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ৫)

"আমাৰ বিয়াবোৰত ছোৱালীৰ একো মাত নাই। এই কথাটো মই ভাল নাপাওঁ.......................... বাপেক-মাক-জীয়েক সকলোৰে বহি বিয়াৰ প্ৰস্তাৱবোৰ আলোচনা কৰিব নোৱাৰে কিয়?" (হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ৪৩)

আমাৰ দেশত প্ৰচলিত শিক্ষা-পদ্ধতিয়ে যে সমাজৰ কোনো উন্নতি সাধন নকৰে, ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ জ্ঞান লাভত কোনো প্ৰকাৰে সহায় নকৰে সেই কথা হলীৰাম ডেকাই তাহানিতে ভালদৰে বুজি পাইছিল। এই পদ্ধতিৰ প্ৰতি তেওঁৰ আস্থাহীনতা প্ৰকাশ পাইছে এইদৰে ঃ

"তোমাৰ এই পৰীক্ষা – তথাকথিত বি, এ, পৰীক্ষা –ইয়াৰ ওপৰত কি নিৰ্ভৰ কৰে? বিদ্যাৰ মাপকাঠি? চাকৰি লাভৰ আহিলা? ভদ্ৰতাৰ আসন? সমাজত সন্মান? অলপ যদি নিৰপেক্ষভাবে চোৱা দেখিবা এটা অন্যায্য মূল্য নিৰূপণ .... পঢ়িছা পঢ়া, পঢ়াত যোগ্যতা লাভ হয় অৱশ্যে — ডিগ্ৰীলাভত যোগ্যতা নিৰূপণ নহয়?" (হলীৰাম কোৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ৫২)

কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা যে সমাজৰ বিভিন্ন দিশক লৈ অসন্তুষ্টি প্ৰকাশ কৰিলেও হলীৰাম ডেকাৰ জীৱনৰ প্ৰতি দৃষ্টিভংগী আছিল সম্পূৰ্ণ আশাবাদী, ইংৰাজকবি ৰবাৰ্ট ব্ৰাউনিঙৰ জীৱন-দৰ্শনৰ লগতহে তেওঁৰ জীৱন-দৰ্শনৰ মিল বিচাৰি পোৱা যায়। ব্ৰাউনিঙে বিশ্বাস কৰিছিল যে সন্তুষ্টি মানুহৰ জীৱনত কোনোপধ্যে সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে, সম্ভৱ হ'ব পাৰে পশুৰ জীৱনতহে। সেইকাৰণে ব্ৰাউনিঙৰ কবিতাৰ প্ৰেমিকসকল কেতিয়াও হতাশ নহয়। যি কোনো পৰিস্থিতিকেই তেওঁলোকে সহজে গ্ৰহণ কৰি লয়। প্ৰেমৰ বিফলতাৰ মাজতেই যিকণ পাইছে সেইকণক লৈয়ে তেওঁলোক সন্তুষ্ট। ব্ৰাউনিঙে আকৌ বিশ্বাস কৰিছিল যে মানুহৰ জীৱনৰ মহত্ত্ব নিৰূপিত হয় কোনে কিমান পালে তাৰ পৰা নহয়, কোনে কিমান ডাঙৰ আকাংক্ষা কৰিলে তাৰ পৰাহে। হলীৰাম ডেকায়ো জীৱনক ঠিক সেই দৃষ্টিৰেই গ্ৰহণ কৰি লৈছিল। ইয়াৰ প্ৰমাণ নায়কৰ চিঠিত অন্তৰ্ভুক্ত এইখিনি কথাৰ পৰা পাব পাৰি ঃ

"মই ইয়াত থাকি সন্তুষ্ট আছোনে? সন্তুষ্টি মই একৰমকৰ মৃত্যু বুলি ভাবোঁ, মই সন্তুষ্ট হ'বলৈ অকণো আগ্ৰহ কৰা নাই।"

(হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ পৃ. ৩৪)

"ওখ পৰ্বতৰ টিঙে মোক যিমান আনন্দ দিয়ে জুৰিটিয়ে নিদিয়ে।"

ইমানবোৰ গহীন, দাৰ্শনিক, সমালোচনামূলক কথাৰ অৱতাৰণা কৰা সত্ত্বেও উপন্যাসখন পঢ়ি পাঠকে বিৰক্তি বোধ নকৰাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ হ'ল লেখকৰ বৰ্ণনা-ক্ষমতা। কাব্যিক বৰ্ণনাৰে উপন্যাসখন সমৃদ্ধ। প্ৰকৃতিৰ বৰ্ণনাৰতো কথাই নাই। আন কিছুমান বৰ্ণনালৈ চালেও ততালিকে ক'বৰ মন যায় যে হলীৰাম ডেকা প্ৰকৃততে কবি আছিল। পুৰীৰ পাৰৰ সাগৰৰ বৰ্ণনা, বিশ্বনাথৰ টিলাটোৰ বৰ্ণনা বাদেই দিলোঁ, অন্যান্য বৰ্ণনাতো ডেকাৰ কাব্যিক প্ৰতিভাৰ সাঁচ আছে। ইয়াৰ উদাহৰণ ঃ

"শব্দবোৰ তুমি মুখেৰে কোৱাৰ নিচিনা লনি হৈ ওলায়, শাৰী পাতি বহে, শান্ত হৈ কথা কয়, গোটেই খন চিঠি তোমাৰ মুখৰ দৰে প্ৰফুল্ল, অন্তৰৰ দৰে নিমজ, চকুজুৰিৰ দৰে লাজকুৰীয়া আৰু তোমাৰ অবয়ৱৰ দৰে লালিত্যপূৰ্ণ।" (হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ. ২)

আকৌ, (নায়কে কলিকতা এৰি অহা সময়ৰ কথা) ঃ

"মই যোৱাও যেন এটা তাৰকাৰ আত্মহত্যা। মই যেন এই জ্যোতিপুঞ্জৰে কোনোবা এডুখৰি অন্ধকাৰ ঠাই জুৰি আছিলোঁ, আজি মোৰ সময় হৈ আহিল। মই ইয়াৰ পৰা ক্ষিপ্ৰ হৈ যাম, চিৰকাললৈ। কোনোবা অনন্তৰ মাজেদি গৈ ক'ৰবাত পৰিমগৈ। আৰু ঘূৰি নাহো- সাগৰৰ দলি এটা মৰাৰ দৰে"

(হলীৰাম ডেকাৰ সাহিত্য সম্ভাৰ, পৃ.গী-১৮)

"অৰুণালৈ চিঠি" ত একৈছখন চিঠি অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। এইখিনি যৌৱনৰ চিঠি নহয়, জীৱনৰ বিয়লি পৰত লিখা। গতিকে, 'অলকালৈ চিঠি' ত যিখিনি আৱেগিক কথা আছিল সেইখিনিয়েও ইয়াৰ পৰা বিদায় লৈছে। আৰম্ভণিতেই নায়কে কৈছে, সেই দিনবোৰ ধূলি হৈ গৈছে। কিন্তু তাৰ কাৰণে তেওঁৰ আক্ষেপ নাই। কাৰণ, তেতিয়াৰ মৰমৰ প্ৰেৰণাই জীৱনৰ বাকীছোৱা কাল মধুৰ কৰিছে। এতিয়া তেওঁৰ বিচাৰ বুদ্ধি পৈণত। জীৱনৰ ভুল অকপটে স্বীকাৰ কৰি লৈছে, জীৱনটোক ভালদৰে বুজি পাইছে। গতিকে, অতীতলৈ ঘূৰি চাই জীৱনত কি.দেখিলে, কি শিকিলে, কি পালে তাৰেই এক মুক্ত, আত্মসমালোচনামূলক ক্ষতিয়ান দাঙি ধৰিছে। 'অলকালৈ চিঠি' ত কৈ ইয়াত সমালোচনাৰ সুৰটো অধিক কঠোৰ।

'অৰুণালৈ চিঠি' ৰ অৰুণা 'অলকালৈ চিঠি' ত ঠাই পোৱা অৰুণা গৰাকীয়েই নে অন্য এগৰাকী সেই কথা স্পষ্টভাৱে জনা নাযায়। এইখিনিত পত্ৰ-লেখকৰ নাম নাই। 'অলকালৈ চিঠি' ৰ নায়ক প্ৰকাশৰ নামটো থকা হ'লে বুজিবলৈ অসুবিধা নহ'লহেতেন। অৰুণা নামৰ ছোৱালী এজনীক যে আগৰখনৰ নায়ক প্ৰকাশে ভাল পাইছিল, কিন্তু বিয়া কৰাৰ কথা ভবা নাছিল সেই কথা আমি জানিছোঁ। অৰুণাই যে তেওঁৰ অন্তৰৰ এচুকত ঠাই পাইছিল সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। উপন্যাসখনৰ মাজততো আছেই, উপন্যাসখনৰ শেষত অৱতাৰণা কৰা সপোনটোতো তাৰ ইংগিত আছে। সপোনটোৰ জৰিয়তে ইংগিত দিয়া হৈছে যে নায়কৰ অৱচেতন মনত অৰুণাই এডোখৰ ঠাই দখল কৰি লৈছিল। সেই ফালৰপৰা সেই অৰুণাই এইগৰাকী অৰুণা বুলি ভবাৰ থল আছে। কিন্তু 'অৰুণালৈ চিঠি' ত পত্ৰলেখক অৰ্থাৎ নায়কৰ নাম উল্লেখ নকৰি সেই কথা ৰহস্যৰ আৱৰ্তত ৰাখি থোৱা হৈছে, পাঠকৰ কল্পনালৈ এৰি থৈ দিয়া হৈছে।

যি হওক, সমাজৰ সমালোচনা এইখন উপন্যাসতো আছে। মনুষ্যত্বৰ অনাদৰ, ধন সম্পদৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব, ভণ্ডামি, আত্মকেন্দ্রিকতা, সমাজৰ প্রতি উদাসীনতা -আমাৰ এই ব্যাধি- বোৰৰ বিৰুদ্ধে পত্ৰলেখকে তেওঁৰ মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰিছে। আমাৰ বৈষয়িক দৃষ্টিভংগীক আক্ৰমণ কৰিছে এইদৰেঃ

"চোৱা, ধনে আমাক বহুত তললৈ নমাইছে। মনুষ্যত্বৰ আদৰ টকাৰ দামৰ লগত একে হৈছে। যাৰ টকা আছে তেওঁহে যেন মানুহ .... আৰু আমি কি যে সুবিধাৰ কথা কিছুমান শিকিছো -------- আমাৰ ভাৰত আধ্যাত্মিকতাৰ কেন্দ্ৰভূমি, পশ্চিম জগত materialist, পদাৰ্থবাদী। কোন মুখেৰে যে এনেবোৰ কথা কওঁ ভাবিলে লাজ পোৱা উচিত।"

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি দুই)

আমাৰ আত্মকেন্দ্ৰিকতা, উদাসীনতাক নিন্দা কৰিছে এইদৰে ঃ

"মোৰ ঘৰৰ ওচৰত থকা ধোবা বা মুচিৰ পৰিয়ালটোলৈ লক্ষ্য কৰিবলৈ মোৰ আহৰি নাই – সিহঁতৰ ঘৰৰ বুঢ়ীজনীৰ কি হৈছে – ল'ৰাটোৰেই বা কি নৰিয়া এইবোৰৰ এবাৰ বাতৰি ল'বলৈকেই মোৰ সময় নাই যেন, অৱসৰ নাই। ..... আজি উন্নত দেশৰ নমুনা চাই উন্নত ধৰণে ঘৰ সাজিবলৈ আমি যত্নপৰ, কিন্তু ওচৰ চুবুৰীয়াৰ অন্নসংস্থান হৈছে নে নাই, এইটো আমাৰ লেখত ল'বলগীয়া নহয়"।

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি যোল্ল)

আমাৰ ভণ্ডামিৰ স্বৰূপ দাঙি ধৰিছে এইদৰে ঃ

"অসমৰ পৰ্বত-পাহাৰত থকা জনজাতীয় সকলৰ প্ৰতি আমাৰ প্ৰীতি কথাত সদায় উথলি উঠে, বাতৰি কাকতত বখলা-বখলি প্ৰবন্ধ লিখোঁ - কিন্তু আমাৰ কেইজনে স্বইচ্ছাৰে জনজাতীয়সকলৰ মাজত আছেঁগৈ বা তেওঁলোকৰ অন্তৰৰ কথা জানিবলৈ, জীৱনৰ ৰীতি-নীতি ভাব-ধাৰণা আদিৰ লগত পৰিচিত হ'বলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ। দোষ দিও যে মিছনাৰীসকলে তেওঁলোকক বেয়া কৰিলে, আমাৰ বিৰুদ্ধে উচটাই দিলে। এনে কথা কবলৈ আমি লাজ পোৱা উচিত বুলি মই ভাবো।"

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি দুই)

আকৌ, “এবাৰ এটা পৰিয়ালক আত্মীয় এজনৰ মৃতদেহ আগত লৈ ইংৰাজীত কন্দা কটা কৰা দেখিছিলো, ইংৰাজী জনা অসমীয়া পৰিয়াল। শেষত শৱ যেতিয়া শ্মশানলৈ নিয়া হ'ল, কন্দা-কতা কৰা সকলৰ দুই-এজনে টেক্সিৰে গৈ শ্মশানত ভুমুকি মাৰি আহিল, শ্মশানত নাথাকিল- মূৰ ঘূৰি কিজানি জুইতে পৰি যায়, এই ভয়ত।”

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি আঠ)

আগৰখন উপন্যাসৰ দৰে নাৰীৰ প্ৰতি সমাজে কৰা অবিচাৰৰ কথাও ইয়াত আছে। আমাৰ সমাজত নাৰীৰ যে প্ৰকৃত মূল্য নিৰূপণ কৰা হোৱা নাই সেই কথা ইয়াতো দোহাৰিছে।

তথাপি, ‘অৰুণালৈ চিঠি’ ত সমাজৰ কথাতকৈয়ো জীৱনৰ গভীৰ দাৰ্শনিক কথাইহে অধিক গুৰুত্ব পাইছে। জীৱনৰ বিভিন্ন ঘাত-প্ৰতিঘাতৰে সৈতে মুখামুখি হোৱাৰ অন্তত জীৱনটোক যেন তেওঁ ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছে। পৰাজয় এতিয়া তেওঁৰ কাৰণে ডাঙৰ কথা নহয়। জয়-পৰাজয়ক তেওঁ একেদৰে গ্ৰহণ কৰিব পৰা হৈছে ঃ

“এটা দিন আছিল, যিদিনা ব্যৰ্থতাক ভয় কৰিছিলো। কিন্তু আজি ব্যৰ্থতাই মোৰ ভূষণ। দেখিছো জীৱনত একোকে ধৰি ৰাখিব নোৱাৰিলোঁ। জীৱন, যৌৱন, ধন, মান একোৱে দেখিছো স্থায়ী হৈ নাথাকে।”

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি তিনি)

তেওঁ বুজি পাইছে জীৱন-নাটত দুখৰ ভূমিকাই প্ৰবল। গতিকে দুখক তেওঁ জীৱনৰ অংশ হিচাপেই মানি লৈছে ঃ

“জীৱন আকাশৰ পৰা মেঘ কেতিয়াও আঁতৰাব নোৱাৰো। কিন্তু সেই মেঘৰ মাজেৰে ৰ'দৰ জিলিঙনি আহি পৰিব, তাৰে অপেক্ষাত ৰৈ আছো।”

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি তিনি)

মানুহৰ জীৱনৰ বহুতো ঘটনা কোনো কাৰণ নোহোৱাকৈয়ে ঘটে। সকলো ঘটনাৰে কাৰণ বিচাৰি জীৱনৰ পাৰ পোৱা যে সম্ভৱ নহয় সেই কথা তেওঁ ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছে ঃ

"বহুত অৱস্থাৰ মই একো হেতু বিচাৰি নাপাওঁ। কাৰণ বিচাৰি গ'লে কেতিয়াবা দুই-চাৰিটা পোৱা যাব, কিন্তু হাজাৰ বিজাৰ অদৃশ্য কাৰণতহে উপনীত হওঁ।"

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি তিনি)

ইংৰাজৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন হোৱাৰে পৰা আমি পাশ্চাত্যক নিৰ্বিচাৰে অনুকৰণ কৰিছো। স্বাধীনতা লাভৰ পাছত আমাৰ অনুকৰণ প্ৰিয়তা বাঢ়িছে। যোৱা দুটামান দশকৰ পৰাহে আমি অনুভৱ কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছোঁ যে আমাৰ দেশৰ উন্নতি আমাৰ নিৰ্জস্ব পদ্ধতিৰেহে হ'ব লাগিব। আনৰ পৰা আমি ল'ব লাগিব ; কিন্তু লোৱাখিনি আমাৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰ লগত মিলাই ল'ব পাৰিব লাগিব। এই কথা হলীৰাম ডেকাই যে তেতিয়াই উপলব্ধি কৰিছিল তাৰ প্ৰমাণ নায়কৰ চিঠিত অন্তৰ্ভুক্ত এই কথাখিনিৰ পৰা পাব পাৰি ঃ

"ভাৰতৰ উন্নতি ভাৰতৰ শিক্ষা আৰু আদৰ্শৰ ওপৰতে হ'ব লাগিব।
আমি আন ঠাইৰপৰা শিকাত আপত্তি নাই, কিন্তু এই শিক্ষা ঘৰুৱা
কৰিব লাগিব আৰু আমাৰ নিজৰ প্ৰাণৰ ভাষাৰে তাক আয়ত্ব কৰিব
পাৰিব লাগিব।"

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি ওঠৰ)

আকৌ ভাৰতত প্ৰচলিত শিক্ষা ব্যৱস্থাত হলীৰাম ডেকাই অকণো আস্থা স্থাপন কৰিব পৰা নাছিল। এই শিক্ষাই যে আমাৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীক জীৱনৰ প্ৰকৃত পথৰ সন্ধান দিব নোৱাৰে, তেওঁলোকৰ ব্যক্তিত্বৰ উৎকৰ্ষ সাধনত সহায় কৰিব নোৱাৰে সেই বিষয়ে তেওঁ নিশ্চিত আছিল। তাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে নায়কৰ চিঠিত ঠাই পোৱা এইধৰণৰ কথাৰ মাজেদি ঃ

"আদৰ্শ গঢ় দিব পাৰে শিক্ষাই। শিক্ষা যদি আদৰ্শহীন হয়, মানুহ আগবাঢ়িব কোন বাটেৰে? পেটৰ ভাত উপাৰ্জন কৰাই শিক্ষাৰ একমাত্ৰ উদ্দেশ্য হব নোৱাৰে। জীৱন পূৰ্ণাংগ কৰা আৰু আদৰ্শ নাগৰিক কৰি তোলাই শিক্ষাৰ মূল উদ্দেশ্য। বিপদ-বিঘিনি নোহোৱা জীৱন হব নোৱাৰে। অভাৱ, অনাটন নোহোৱাকৈ কোনোৱে পৃথিৱীত চলিব নোৱাৰে। এইবোৰত ম্ৰিয়মান হোৱাই আমাৰ শিক্ষাৰ দীনতা বুজায়। বহুতে কয়

যে ছাত্ৰসকলে জীৱনৰ আগন্তুক বিপদ দেখি ভয় খায়-- কেউপিনে ব্যৰ্থতা দেখি তেওঁলোকৰ মন সংকুচিত হয়। এই সকলোবোৰ কথাই ইয়াকে বুজায় যে যি ধৰণৰ শিক্ষাই মানুহৰ মনলৈ বিশ্বাস আনে, আত্মশক্তিৰ ওপৰত আস্থা বঢ়ায়, সেই শিক্ষা আমি দিব পৰা নাই বা দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা নাই।"

(অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি ওঠৰ)

ইমানবোৰ ঋণাত্মক দিশৰ অৱতাৰণা কৰাৰ পাছতো প্ৰথমখন উপন্যাসৰ দৰে ইয়াতো হলীৰাম ডেকাৰ জীৱনৰ যি দৰ্শন প্ৰকাশ পাইছে সেয়া হ'ল সন্তুষ্টিৰ দৰ্শন। আগৰখনৰ দৰে হতাশাৰ প্ৰশ্ন ইয়াতো নাই, নোপোৱাৰ ক্ষোভ অথবা বেদনা সমূলি নাই। পৃথিৱীখনৰ প্ৰতি, মানুহৰ প্ৰতি তেওঁ কৃতজ্ঞ। কবি ব্ৰাউনিঙৰ দৰে তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে জীৱনত আটাইখিনি কোনেও পাব নোৱাৰে। নোপোৱাৰ মাজতে মানুহে যিকণ পায় সেইকণেই যথেষ্ট ঃ

"জীৱনত পৃথিৱীৰ পৰা বহুতো পালো। পৃথিৱীয়ে মোক যিবোৰ সামগ্ৰী দিলে সেইবোৰ সকলো সময়তে যে বৈষয়িক বুলি ধৰি নোলোৱা। মানুহৰ মৰম-চেনেহ, প্ৰীতি, স্নেহ, শ্ৰদ্ধা আদিও বহুত পালো। .. .... মোৰ জীৱন দেৱতাই মোক সকলো উজাৰ কৰি দিছে – সেইবাবে আজি বিয়লি বেলিকা ক্ষোভ নাই, ক্ষোভ নাৰাখো। ....।"

অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি একৈশ)

উপন্যাসদুখনৰ ৰচনাৰ মাজত সময়ৰ ব্যৱধান থাকিলেও ভাব-ভাষাৰ ফালৰ পৰা দুয়োখনৰ মাজত ভালেখিনি মিল আছে। দুয়োখনত জীৱনৰ গহীন চিন্তাই গুৰুত্ব পাইছে। সেইফালৰ পৰা দুয়োখন উপন্যাসেই ভাবপ্ৰধান। দুয়োখনতে আছে লেখকৰ আশাবাদ – জীৱনৰ এক আশাবাদী দৰ্শন। দুয়োখনতে আছে কাব্যিক ভাষা, কবিতা কবিতা লগা বৰ্ণনা, স্পন্দিত, ইংগিতময় গদ্য। প্ৰথমখনৰ দৰে দ্বিতীয়খন উপন্যাসৰো ভালেমান বৰ্ণনাত কবিতাৰ আস্বাদ ল'ব পাৰি। তাৰ এক নিদৰ্শন ঃ

"জীৱন মদিৰা কবিৰ কথা নহয়। জীৱনৰ মদিৰা পেয়।
এটি ঢোক – তাৰ পিচত এবাৰ চকু মুদা – আৰু
এঢোক – ইবেলি দেখিবা যে নাকলৈ তাৰ গোন্ধ আহিছে।
আৰু এঢোক - তোমাৰ প্ৰাণ-মন নাচি উঠিছে।
প্ৰহেলিকা নহয়, ফাঁকি নহয়, ই নিগূঢ় সত্য। মুখত তোমাৰ
কথা ওলাব – প্ৰাণলৈ তোমাৰ স্পন্দন আহিব, গাললৈ
তোমাৰ ৰঙচুৱা বৰণ আহিব। ....।"

অৰুণালৈ চিঠি, চিঠি এক) ◆

'ৰামধেনু'ৰ যুগমীয়া অৱদান

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ জন্ম আৰু বিকাশত আলোচনীয়ে প্ৰধান ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা বিংশ শতিকাৰ পঞ্চাছৰ দশকলৈ অসমীয়া সাহিত্যৰ দিক্ নিৰ্ণয় কৰাত আলোচনীসমূহৰ ভূমিকা ইমানেই গুৰুত্বপূৰ্ণ যে সাহিত্যৰ এক্ৰোটি যুগ একোখন আলোচনীৰ নামেৰে চিহ্নিত হৈছে।

আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰস্তুতি-পৰ্বক অৰুনোদই-যুগ আখ্যা দিয়া হৈছে। খ্ৰীষ্টিয়ান মিছনেৰিসকলে প্ৰকাশ কৰা 'অৰুনোদই' (১৮৮৬) কাকতে আধুনিক ভাবধাৰাৰে এটি নতুন যুগৰ বাট কাটি দি আধুনিক সাহিত্য-সৃষ্টিৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় পটভূমি নিৰ্মাণ কৰে। ইয়াৰ পাছৰ জোনাকী-যুগটো অসমীয়া সাহিত্যৰ এটি সোণালী যুগ। 'জোনাকী' (১৮৮৯)কাকতক কেন্দ্ৰ কৰি এটি সাহিত্যিক আন্দোলন গঢ় লৈ উঠে। এই আন্দোলনৰ মূল অনুপ্ৰেৰণা আছিল ঊনবিংশ শতিকাৰ ইংৰাজ লেখকসকল। 'জোনাকী'ৰ পৃষ্ঠপোষকসকলে ৰোমান্টিক চেতনাৰ এটি নতুন যুগ মুকলি কৰি বৰ্ণাঢ্য ৰচনাৰে আধুনিক সাহিত্যৰ ভেটি সুদৃঢ় কৰে। 'জোনাকী'ৰ জৰিয়তে আধুনিক সাহিত্যৰ শাখা-প্ৰশাখাসমূহে অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰৱেশ কৰে। 'জোনাকী'ত জন্ম লাভ কৰা অসমীয়া চুটি গল্পৰ বিস্তাৰ আৰু জনপ্ৰিয়তাত 'আৱাহন' (১৯২৯)আলোচনীয়ে বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি চুটি গল্পৰ এটি নতুন যুগৰ সৃষ্টি কৰে। দ্বিতীয় মহাসমৰৰ আৰম্ভণিৰ লগে লগে আৱাহন-যুগৰ অন্ত পৰে। চল্লিছৰ দশকত প্ৰকাশিত 'জয়ন্তী' (১৯৪৩) ৰ সময়ৰে পৰা অসমীয়া সাহিত্যৰ মোৰ আকৌ সলনি হয়। আধুনিকতাৰ অন্য এটি স্তৰ আৰম্ভ হয়। 'জয়ন্তী'ৰ লেখকসকলে তেওঁলোকৰ পূৰ্বসুৰীসকলৰ ৰোমান্টিক অনুভূতিৰ বিপক্ষে প্ৰতিবাদ জনাই বাস্তৱবাদী আৰু প্ৰগতিবাদী দৃষ্টিভংগীৰে অভিনৱ সাহিত্য ধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰে। 'জয়ন্তী' ত আৰম্ভ হোৱা আধুনিক সাহিত্যৰ সমাজমুখী তথা প্ৰগতিবাদী ধাৰাটাৱে পঞ্চাছৰ দশকত 'ৰামধেনু' (১৯৫০) ৰ জৰিয়তে গভীৰতা আৰু সংবেদনশীলতা লাভ কৰে। 'ৰামধেনু'ৰ পাতত আত্মপ্ৰেকাশ কৰা এচাম লেখকে আন্তৰ্জাতিক চেতনাৰে বিশ্বসাহিত্যৰ লগত অসমীয়া সাহিত্যৰ সংযোগ স্থাপন কৰে। অৱশ্যে, পঞ্চাছৰ দশকৰ পাছতো আৰু

কেইটামান বছৰলৈ 'ৰামধেনু' বৰ্তি আছিল। কিন্তু পঞ্চাছৰ দশকৰ পাছত 'ৰামধেনু'ক কেন্দ্ৰ কৰি ঠন ধৰি উঠা আধুনিক সাহিত্যৰ গতিপথ লাহে লাহে সলনি হবলৈ ধৰে। সেইকাৰণে পঞ্চাছৰ দশকটোকে আৰু প্ৰধানকৈ বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ সম্পাদনাৰ সময়ছোৱাকে ৰামধেনু যুগ বুলি চিহ্নিত কৰিব পাৰি। এই সময়ছোৱাতে 'ৰামধেনু' ত প্ৰকাশ পোৱা আধুনিক দৃষ্টিভংগীযুক্ত ৰচনাসম্ভাৰে অসমীয়া সাহিত্যত নতুন শক্তি যোগায়।

'ৰামধেনু'ত ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, সাহিত্যিক, সাংস্কৃতিক আদি বিবিধ বিষয়ক প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ পালেও ৰামধেনু-যুগটো মুখ্যতঃ কবিতা আৰু চুটি গল্পৰ যুগ। বাস্তৱতা আৰু সমাজ-চেতনা এই যুগৰ সাহিত্যৰ বৈশিষ্ট্য। যুদ্ধ-পৰৱৰ্তী আধুনিক কবিতাই প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে 'ৰামধেনু' ৰ পাতত। অৱশ্যে ইয়াৰ বুনিয়াদ নিৰ্মাণ কৰা হৈছিল জয়ন্তী-যুগত। জয়ন্তী-যুগৰ সমাজবাদী তথা প্ৰগতিবাদী চেতনাৰ কাব্যধাৰা ৰামধেনু- যুগতো প্ৰৱাহিত হৈ থাকে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা যে ৰামধেনু যুগত ইয়াৰ প্ৰকৃতি সলনি হয়। অৰ্থাৎ ৰামধেনু যুগৰ কবিসকলে 'জয়ন্তী'ৰ কবিগোষ্ঠীক অনুকৰণ নকৰিলে। জয়ন্তী যুগৰ সমাজবাদী, প্ৰগতিবাদী ধাৰাটোৰ আধাৰ আছিল মাৰ্ক্সবাদ। তাত জড়িত হৈ আছিল তীব্ৰ শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ বিপ্লৱকামী চেতনা। এই চেতনাৰ প্ৰাবল্যই কবিতাৰ নান্দনিক সৌষ্ঠৱ বহুপৰিমাণে লাঘৱ কৰিছিল। ৰামধেনু যুগত ইয়াৰ তীব্ৰতা নিয়ন্ত্ৰিত হ'ল। 'ৰামধেনু'ৰ কবিসকলৰ দৃষ্টিভংগীত উদাৰতা প্ৰকাশ পালে। সমাজবাদী চেতনাৰ নান্দনিক ৰূপদানৰ প্ৰতি তেওঁলোক সজাগ হ'ল। তদুপৰি, জয়ন্তী-যুগৰ একমাত্ৰ ধাৰাটো আছিল সমাজবাদী অথবা প্ৰগতিবাদী কবিতাৰ ধাৰা। ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক অনুভূতিৰ তাত স্থান নাছিল। ৰামধেনু-যুগত সমাজবাদী ধাৰাৰ লগত প্ৰতীকবাদী আৰু নব্য-ৰোমান্টিক ধাৰাও সংযুক্ত হ'ল। ফলস্বৰূপে, সমাজবাদী চেতনাৰ লগে লগে ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক চেতনাৰ কাব্য-প্ৰৱাহৰো বিকাশ হ'ল। সেইফালৰ পৰা ৰামধেনু-যুগৰ কবিসকলক প্ৰধানকৈ দুটা দলত বিভক্ত কৰিব পাৰি। এটা দল সমাজবাদী চিন্তাৰে আৰু আনটো দল প্ৰতীকবাদী আৰু নব্য-ৰোমান্টিক ধ্যান ধাৰণাৰে উদ্বুদ্ধ। অৰ্থাৎ এদলে গুৰুত্ব দিলে সামাজিক বাস্তৱতাৰ ওপৰত আৰু আন এদলে গুৰুত্ব দিলে প্ৰতীকবাদী কাব্যৰ আদৰ্শেৰে অন্তৰ্মুখী অভিজ্ঞতা প্ৰকাশৰ ওপৰত। অৱশ্যে, এই দুটা দলৰ মাজত পানী

নসবকা এটা বিভাজন আছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। সমাজবাদী সকলৰ কৱিতাতো প্ৰতীকবাদৰ প্ৰভাৱ নথকা নহয় আৰু প্ৰতীকবাদী আৰু নব্যৰোমাণ্টিক সকলৰ কৱিতাতো সমাজমুখী চেতনাৰ ছাপ আছে। আকৌ, সমাজবাদী আৰু প্ৰতীকবাদী -- এই দুয়ো ধাৰাৰেই কৱিসকলৰ কৱিতাত চিত্ৰকল্পবাদী আংগিকৰো ছাঁ পৰিছে। আচল কথা, প্ৰতীকবাদ, চিত্ৰকল্পবাদ আদিৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট লক্ষ্য আগত ৰাখি আমাৰ কৱিসকলে কাব্য ৰচনা কৰা নাই। তেওঁলোকৰ কৱিতাত বিভিন্ন কাব্যধাৰাৰ প্ৰভাৱ জড়িত হৈ আছে। কিছুমানৰ কৱিতাত কোনো এটি ধাৰাৰ আৰু অন্যান্য সকলৰ কৱিতাত অন্য এটি ধাৰাৰ প্ৰভাৱ অধিক স্পষ্ট। গতিকে, যুদ্ধ-পৰৱৰ্তী আধুনিক কৱিতাত কোনো এক নিৰ্দিষ্ট কাব্য-ধাৰাৰ আন্দোলন গঢ় লৈ উঠা নাই। তথাপি, স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, পশ্চিমৰ বিভিন্ন কাব্য-আন্দোলনৰ লগত পাঠকৰ পৰিচয় ঘটোৱাত আৰু অসমীয়া কৱিতাৰ পৰিধি বিস্তৃত কৰি অসমীয়া সাহিত্যক বিশ্বসাহিত্যৰ ওচৰ চপাই নিয়াত এই কৱিসকলে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিলে আৰু তেওঁলোকক আত্মপ্ৰকাশৰ সুবিধা দি তথা উৎসাহ যোগাই অসমীয়া কৱিতাৰ পৰিপুষ্টিত সহায় কৰিলে 'ৰামধেনু' য়ে।

হেম বৰুৱা, চৈয়দ আব্দুল মালিক, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, নলিনীধৰ ভট্টাচাৰ্য, কেশৱ মহন্ত, ৰাম গগৈ আৰু হীৰেন ভট্টাচাৰ্য প্ৰথম দলটোৰ কেইগৰাকীমান বিশিষ্ট কৱি। এওঁলোকৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ প্ৰধান উৎস এলিয়ট আৰু তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকৰ কেইগৰাকীমান ইংৰাজ কৱি। বিশেষকৈ এলিয়টৰ কাব্যভংগী গ্ৰহণৰ চেষ্টাই এওঁলোকক জয়ন্তী-যুগৰ কৱিসকলৰ পৰা আঁতৰাই আনিলে। 'জয়ন্তী' ৰ কৱিয়ে এলিয়টৰ কাব্যত পাইছিল 'ক্ষয়িষ্ণু সমাজৰ নিৰাশাবাদ'। গতিকে, তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত এলিয়ট আছিল বৰ্জনীয়। ইয়াৰ বিপৰীতে, 'ৰামধেনু'ৰ সমাজবাদী কৱিৰ কাৰণে এলিয়ট হ'ল আদৰ্শস্থানীয় কৱি। অৱশ্যে, এলিয়টৰ কাব্য-ভংগী আয়ত্ব কৰা উজু নহয়। সেইকাৰণে আমাৰ ভালেমান কৱিতাত এলিয়টৰ বলিষ্ঠ আৰু নাটকীয় প্ৰকাশ-ভংগীৰ অভাৱ ঘটিল আৰু ফলস্বৰূপে এই কৱিতাসমূহত সামাজিক অনুভূতিৰ গভীৰতা প্ৰকাশ নাপালে। আন নালাগে, এইটো দলৰ অগ্ৰণী কৱি আৰু আধুনিক অসমীয়া কৱিতাৰ এগৰাকী পথ-প্ৰদৰ্শক ৰূপে স্বীকৃত হেম বৰুৱাৰ কৱিতাতেই ইয়াৰ নিদৰ্শন আছে। তেওঁৰ 'আফ্ৰিকা'ৰ দৰে দুই-এটা কৱিতালৈ মন কৰিলেই ইয়াৰ প্ৰমাণ

পোৱা যাব। অৱশ্যে হেম বৰুৱাৰ দৰে কৱিৰ কৃতিত্বৰ তুলনাত এই বিচ্যুতি নগণ্য। গদ্য ছন্দৰ সুন্দৰ প্ৰয়োগেৰে, মোহনীয় প্ৰতীক আৰু চিত্ৰকল্পৰ সংযোগেৰে অসমীয়া কৱিতাক আধুনিক ঠাঁচত সজাই তোলাত হেম বৰুৱাৰ বৰঙণি সামান্য নহয়। তেওঁৰ সৰহভাগ কৱিতাতে আছে নিজস্ব প্ৰতিভাৰ স্বাক্ষৰ। হেম বৰুৱাই বুজিছিল, আপোন ঐতিহ্যৰ পৰা বিচ্ছিন্ন সাহিত্য কেতিয়াও সজীৱ হ'ব নোৱাৰে। সেইকাৰণে বিদেশী কৱিৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লভিলেও অসমৰ লোকজীৱন, লোককলা আৰু লোককৱিতাৰ পৰা বহুতো প্ৰতীক বুটলি লৈ দেশীয় ঐতিহ্যৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপনৰ চেষ্টা তেওঁৰ কৱিতাত স্পষ্ট। আচলতে, হেম বৰুৱাৰ কৱিতাত পূব আৰু পশ্চিমৰ মিলন ঘটিছে। জনজীৱনৰ প্ৰতি আন্তৰিকতাপূৰ্ণ আকৰ্ষণে, ঐতিহ্যৰ প্ৰতি ঐকান্তিক প্ৰীতিয়ে তেওঁৰ কৱিতাক এক সুকীয়া মৰ্যাদা দান কৰিছে। 'ৰামধেনু'ক আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ মুখপত্ৰ হিচাপে গঢ়ি তুলিবলৈ বিচৰা বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই 'বিষ্ণুৰাভা এতিয়া কিমান ৰাতি'ৰ দৰে সমাজবাদী চেতনাৰ সুখপাঠ্য কৱিতা ৰচনা কৰিছে। এই দলটোৰ আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় কৱিগৰাকী হ'ল, হীৰেন ভট্টাচাৰ্য। এই জনপ্ৰিয়তাৰ প্ৰধান কাৰণ তেওঁৰ কবিতাৰ গীতিধৰ্মিতা। তেওঁৰ অন্য এক বৈশিষ্ট্য, নিভাজ অসমীয়া শব্দৰ সংযত ব্যৱহাৰ। ভট্টাচাৰ্যৰ কৱিতাৰ প্ৰগতিবাদী দৃষ্টিভংগী অতি সূক্ষ্ম আৰু পৰিশীলিত ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। একমাত্ৰ তেওঁৰ কৱিতাতেই প্ৰগতিশীলতা আৰু গীতিধৰ্মিতাৰ সুন্দৰ সমন্বয় ঘটিছে। অৱশ্যে প্ৰগতিবাদী চেতনাৰ উপৰিও স্বদেশপ্ৰেমকে মুখ্য কৰি অন্যান্য অনুভূতিকো তেওঁ মৰ্মস্পৰ্শী কাব্যৰূপ দিছে।

ৰামধেনু যুগৰ কৱিসকলৰ দ্বিতীয় দলটোত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰি নৱকান্ত বৰুৱা, অজিৎ বৰুৱা, মহেন্দ্ৰ বৰা, হৰি বৰকাকতি, হোমেন বৰগোহাঞি, নীলমণি ফুকন, বীৰেশ্বৰ বৰুৱা, নিৰ্মল প্ৰভা বৰদলৈ আৰু দুই এজনক। নৱকান্ত বৰুৱা এই দলটোৰ গুৰুস্থানীয় কৱি। আধুনিক কৱিসকলৰ ভিতৰত তেওঁৰ কাব্যৰ পৰিধি আটাইতকৈ বহল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ পৰা এলিয়ট, হুইটমেন লৈকে ভালেমান বিখ্যাত কৱিৰ সুখকৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ কৱিতাত সোমাই আছে। কৱিতাৰ আংগিক আৰু বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত ন ন পৰীক্ষা চলাই অসমীয়া কৱিতাক ঐশ্বৰ্যশালী কৰি তোলাত নৱকান্ত বৰুৱাৰ বৰঙণিয়েই সৰহ। বৰুৱাৰ কৱিতাক আচলতে কোনো এটি বিশেষ ধাৰাত সুমুৱাই ল'বলৈ অসুবিধা হয়। তেওঁৰ কৱিতাত আছে শোষণৰ কুটিল আৰু গ্লানিময়

প্ৰৱাহৰ প্ৰতি উদ্বেগ, ঈশ্বৰ-বিশ্বাসৰ আৱেগিক প্ৰয়োজনীয়তা, নিবিড় প্ৰেমৰ ৰোমাণ্টিক উপলব্ধি। আধুনিক যুগৰ কবি হ'লেও তেওঁৰ অন্তৰৰ গভীৰ সুৰ ৰোমাণ্টিক। জীৱনৰ প্ৰতি মোহ তেওঁৰ কৱিতাৰ কেন্দ্ৰীয় ভাব। উদাৰ মানৱতাবাদ তেওঁৰ ধৰ্ম। সঁচা কথা ক'বলৈ হ'লে, ৰোমাণ্টিক আৰু আধুনিক কৱিতাৰ মাজত সেতু নিৰ্মাণ কৰি নৱকান্ত বৰুৱাই নতুন এক কাব্য-পৰম্পৰা গঢ়ি তোলে। দীৰ্ঘদিন নিৰৱচ্ছিন্নভাবে কাব্য-সাধনা কৰা এই দলটোৰ আন এগৰাকী কবি নীলমণি ফুকন। নিসংগ অস্তিত্ববোধ ফুকনৰ কৱিতাৰ কেন্দ্ৰীয উপলব্ধি। যুগ-যন্ত্ৰনাৰ পৰা উদ্ভূত এই নিসংগ চেতনা প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাৰ মাজেদি মূৰ্ত হৈ উঠিছে। চিত্ৰধৰ্মী সংযত প্ৰকাশভংগী আৰু ঐতিহ্য-চেতনা ফুকনৰ কৱিতাৰ দুটা বৈশিষ্ট্য। অসমীয়া লোকগীতৰ ভাষা আৰু ধ্বনিয়ে তেওঁৰ কেইবাটাও কৱিতা ৰসঘন কৰি তুলিছে। অসমীয়া কৱিতাত প্ৰতীকবাদৰ প্ৰভাৱত এটা স্বকীয় কাব্যৰীতিয়ে গঢ় লৈ উঠাত ফুকনৰ বৰঙণি অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

অসমীয়া চুটিগল্পৰ সমৃদ্ধি আৰু জনপ্ৰিয়তাত 'ৰামধেনু'ৰ বৰঙণি আটাইতকৈ সৰহ। 'জোনাকী'ৰ পাতত জন্ম লাভ কৰি 'আৱাহন' ৰ সময়ত বিস্তৃতি লাভ কৰা অসমীয়া চুটি গল্পই পৰিণত অৱস্থা পায় 'ৰামধেনু-যুগত'। মহাযুদ্ধৰ আগতে আৰম্ভ কৰা গল্পকাৰসকলৰ লগত যোগ দিলেহি 'ৰামধেনু' ৰ পাতত আত্মপ্ৰকাশ কৰা এচাম নতুন লেখকে। তেওঁলোকৰ জৰিয়তে চুটি গল্পৰ ভাববস্তু আৰু কলা-কৌশলৰ পৰিসৰ বহল হ'ল। পূৰ্বসুৰীসকলৰ ৰোমাণ্টিক ভাবপ্ৰৱণতাৰ পৰা আঁতৰি আহি এই লেখকসকলে নতুন বাস্তৱবোধৰ পৰিচয় দিলে। যুদ্ধৰ তিক্ত অভিজ্ঞতা আৰু স্বাধীনতা লাভৰ পাছতেই সৃষ্টি হোৱা অনেক সমস্যাই তেওঁলোকৰ বাস্তৱ দৃষ্টিভংগী ল'বলৈ বাধ্য কৰালে। স্বাধীনতা লাভে ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক সংকট আঁতৰ কৰিলে। কিন্তু স্বাধীনতাৰ অলপ পাছতেই নতুন নতুন সমস্যাৰ উদ্ভৱ হ'ল। অৰ্থনৈতিক সংকটে জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। ইয়াৰ আগতে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ প্ৰলয়ংকৰী ৰূপে আমাৰ সামাজিক মূল্যবোধ সলনি কৰি দিছিল। স্বাধীনতাৰ পাছত উদ্ভৱ হোৱা সমস্যা সমূহে জীৱন আৰু সমাজ সম্পৰ্কীয় মূল্যবোধৰ ৰূপান্তৰত আৰু অধিক বৰঙণি যোগালে। ইয়াৰ লগতে আহিল পশ্চিমীয়া মতাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ। সমাজবাদী, মনস্তাত্ত্বিক, অৱস্থিতিবাদী আদি বিভিন্ন ভাবধাৰৰ প্ৰভাৱে চুটি গ ় বৈচিত্ৰ্যময় কৰি তুলিলে। আৱাহন-যুগতো

সমাজবাদী চিন্তা আৰু ফ্ৰয়ডীয় মনস্তত্ত্বই অসমীয়া চুটিগল্পক স্পৰ্শ কৰিছিল। ৰামধেনু-যুগত ইয়াৰ প্ৰভাৱ গভীৰ আৰু বহল হ'ল। যুগৰ জটিলতাই সৃষ্টি কৰা কঠোৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰতি লেখকসকলৰ সজাগতা বাঢ়িল। তেওঁলোকে পূৰ্বৰ ৰসপূৰ্ণ কাহিনীৰ পৰিৱৰ্তে ভাবঘন পৰিস্থিতি ব্যঞ্জনাময় প্ৰকাশভংগীৰে দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা কৰিলে। সমকালীন জীৱনৰ দ্ব'দ্ব গল্পৰ মাজেদি ৰূপায়িত হ'ল। সমাজৰ দুৰ্বল শ্ৰেণীটোৰ প্ৰতি গল্পকাৰসকলে উদাৰ, মানৱতাবাদী দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰিলে। আংগিকৰ অভিনৱত্বৰ প্ৰতিও কোনো কোনো লেখকে মনোযোগ দিলে। চৰিত্ৰৰ মনোবিশ্লেষণৰ কাৰণে দুই এজনে চেতনাস্ৰোত পদ্ধতিৰ সহায় ল'লে।

ৰামধেনু-যুগত অসমীয়া চুটিগল্পৰ ভাববস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ পৰিৱৰ্তন আৰু পৰিবৰ্ধনত যিসকল গল্পকাৰে সহায় কৰিলে তেওঁলোকৰ ভিতৰত চৈয়দ আব্দুল মালিক, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, যোগেশ দাস, মহিম বৰা, চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়া, হোমেন বৰগোহাঞি, সৌৰভ কুমাৰ চলিহা, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, লক্ষ্মীনন্দন বৰা, স্নেহ দেৱী, নিৰুপমা বৰগোহাঞিৰ নাম ল'ব পাৰি। অসমীয়া সাহিত্যত আটাইতকৈ সৰহ সংখ্যক চুটিগল্প লিখা আৰু আৱাহন যুগতেই গল্পকাৰ হিচাপে পৰিচিত হোৱা মালিকৰ গল্পই বিষয়বস্তু আৰু কলা-কৌশলকে ধৰি সকলো দিশৰপৰা পৈণত-অৱস্থা লাভ কৰে ৰামধেনু-যুগত। পূৰ্বৰ ৰোমাণ্টিক ভাববিলাস আৰু শিথিল ৰচনা-ৰীতিৰ পৰা মুক্ত হৈ সামাজিক চেতনাৰ প্ৰতিফলনেৰে আৰু মানৱীয় অনুভূতিৰ সূক্ষ্ম, সংযত, ব্যঞ্জনাধৰ্মী বৰ্ণনাৰে মালিকৰ গল্প সমৃদ্ধ হৈ উঠে। অসমীয়া চুটি গল্পৰ ক্ষেত্ৰ-প্ৰসাৰণত মালিকৰ দান স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। ৰোমাণ্টিক স্বপ্ন আৰু নৰ-নাৰীৰ যৌন-সম্পৰ্কৰ বিশ্লেষণৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সামাজিক বাস্তৱতালৈকে বিভিন্ন বিষয় মালিকৰ গল্পই সামৰি লৈছে আৰু আমাৰ সমাজৰ প্ৰায় সকলো ধৰণৰ চৰিত্ৰই তেওঁৰ গল্পত ঠাই পাইছে। বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ গল্পত সামাজিক বাস্তৱবোধে প্ৰধান ভূমিকা লৈছে। সমাজবাদত বিশ্বাসী এইগৰাকী লেখকৰ কেইটামান গল্পত মানৱতাবাদ আৰু জীৱনবোধৰ গভীৰতা আকৰ্ষণীয়ভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। অৱশ্যে, ভট্টাচাৰ্যৰ খ্যাতি গল্পতকৈ উপন্যাসত অধিক। মহিম বৰাই ঘটনাৰ উপযোগী বাস্তৱ পৰিৱেশ-সৃষ্টিত আৰু যোগেশ দাসে সহজ-সৰল, সাৱলীল কথন-ভংগীৰে মানৱীয় আবেদন পুষ্ট কাহিনীৰ ৰূপায়ণত দক্ষতা প্ৰদৰ্শন কৰিছে। চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ সৰহভাগ গল্পত

আদৰ্শপৰায়ণ চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ প্ৰৱণতা লক্ষ্য কৰিব পাৰি। স্বাধীনতাৰ পাছত আৰম্ভ হোৱা আদৰ্শস্খলনৰ বেদনা তেওঁ নাটকীয় প্ৰকাশভংগীৰে ৰূপায়ণ কৰিছে। আধুনিক জীৱনৰ বিভিন্ন ভাবৰ প্ৰতিফলন ঘটিছে হোমেন বৰগোহাঞিৰ গল্পত। চৰিত্ৰৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সমাজৰ সূক্ষ্ম, সমালোচনামূলক দৃষ্টিভংগীলৈকে বহুতো দিশ বৰগোহাঞিৰ গল্পত বলিষ্ঠ ভাষা আৰু বিষয়োপযোগী কৌশলৰ জৰিয়তে দাঙি ধৰা হৈছে। তেওঁৰ ভালেমান গল্পৰ অন্তৰ্মুখী সংবেদন-শীলতাই পাঠকৰ মনত দোলা দি যায়। আধুনিক নগৰকেন্দ্ৰিক জীৱনৰ নিসংগতা, বিচ্ছিন্নতা আৰু অন্তঃসাৰশূন্যতা বুদ্ধিদীপ্ত প্ৰকাশভংগী তথা কৌশলেৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছে সৌৰভ কুমাৰ চলিহাৰ গল্পত। চলিহাৰ গল্প কোৱাৰ নিজস্ব ভংগী মন কৰিবলগীয়া। সেই অননুকৰণীয় ভংগীত যিদৰে প্ৰকাশ পায় ভাবৰ গভীৰতা আৰু অন্তৰ্দৃষ্টি, সেইদৰে প্ৰকাশ পায় উন্নত কলা-কুশলতা আৰু নান্দনিক চেতনা। ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়াই দৈনন্দিন জীৱনৰ নিচেই সৰু সুৰা ঘটনাৰ আধাৰত সুন্দৰ পৰিস্থিতি নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াই ভাববস্তুক ব্যঞ্জিত কৰি তোলে। সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ শক্তি আৰু মাৰ্জিত প্ৰকাশভংগী তেওঁৰ গল্পৰ সম্পদ। গ্ৰাম্য জীৱনৰ সজীৱ চিত্ৰ দাঙি ধৰি ঐতিহ্যৰ সন্ধান কৰা কেইটামান গল্পত লক্ষ্মীনন্দন বৰাই পৰিবেশ আৰু পৰিস্থিতি যথাৰ্থভাবে ৰূপায়ণ কৰিছে। স্নেহ দেৱীৰ গল্পত মধ্যবিত্তৰ প্ৰাত্যহিক জীৱনৰ সাধাৰণ ঘটনা একোটাৰ মাজেদি আদৰ্শ পৰিস্ফুট কৰাৰ আগ্ৰহ চকুত পৰে। নাৰীজীৱনৰ অনুভূতি - দ্বন্দ্ব আৰু নিৰ্যাতন নিৰুপমা বৰগোহাঞিৰ গল্পৰ প্ৰধান বিষয়। নাৰীৰ সুখ-দুখ, হতাশা, মোহভংগ আদিৰ সজীৱ চিত্ৰ তেওঁ আঁকি উলিয়াইছে।

ৰামধেনু-যুগৰ গল্পকাৰ সকলে সেই যুগৰ পাছতো তেওঁলোকৰ ৰচনা অব্যাহত ৰাখিছে। কিন্তু তেওঁলোকৰ পৰৱৰ্তী ৰচনাসমূহে পঞ্চাছৰ দশকৰ ৰচনাৰ মান অতিক্ৰম কৰিব পাৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। সচাঁ কথা ক'বলৈ হ'লে, তেওঁলোকৰ উৎকৃষ্ট গল্পসমূহ 'ৰামধেনু'ৰ পাততেই প্ৰকাশ পাইছে। অৱশ্যে, তেওঁলোকৰ মাজৰ কেইবাগৰাকীয়েও পাছলৈ চুটিগল্পৰ পৰা আঁতৰি আহি উপন্যাসলৈ গতি কৰিছে। তদুপৰি, পাহৰিব নালাগিব, পঞ্চাছৰ দশকৰ পাছত অৰ্থাৎ ষাঠি আৰু সত্তৰৰ দশকত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা কেইবাগৰাকীও কবি আৰু গল্পকাৰে 'ৰামধেনু'ৰ পাততেই তেওঁলোকৰ সাহিত্যিক জীৱন আৰম্ভ কৰিছিল। বিষয়ৰ সুস্থ আৰু নিটোল বৰ্ণনাৰ

কাৰণে উপযুক্ত আংগিকৰ সন্ধানত এই লেখকসকলক প্ৰেৰণা যোগাইছিল 'ৰামধেনু'য়ে। ৰামধেনু-যুগৰ পাছত কেইবাটাও দশক ইতিপূৰ্বে পাৰ হৈ গৈছে। কিন্তু কোনো এটা দশকেই ৰামধেনু-যুগৰ প্ৰাচুৰ্যক চেৰ পেলাব নোৱাৰিলে ।

'ৰামধেনু'য়ে কবি আৰু গল্পকাৰৰ দুটা বাহিনীৰ জন্ম দিছিল। 'ৰামধেনু'ৰ অবিহনে তেওঁলোকৰ প্ৰতিভা বোধকৰোঁ সম্পূৰ্ণভাৱে বিকশিত নহ'লহেঁতেন আৰু হ'লেও বহুত পলমকৈ হ'লহেঁতেন। অসমীয়া সাহিত্যক এক আন্তৰ্জাতিক চৰিত্ৰ দান কৰাৰ মানসেৰে ৰামধেনু-যুগৰ লেখকসকলে মনৰ দুৱাৰ মুকলি কৰি ৰাখিছিল। নতুন পথেদি বাট বুলোঁতে যি গৰাকী লোকৰ চিন্তা-চৰ্চাই তেওঁলোকক আগুৱাই দিছিল সেই গৰাকী আছিল বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য। ৰামধেনু যুগৰ স্ৰষ্টা হিচাপে আৰু 'ৰামধেনু'ৰ জৰিয়তে আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ পৰম্পৰাক এক বহল আৰু শক্তিশালী ৰূপত প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ যোৱা বাবে বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ নাম সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত স্মৰণীয় হৈ ৰ'ব।♦

অসমীয়া নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতিঃ স্বৰাজোত্তৰ কাল

উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা অসমীয়া নাটকৰ এটা নতুন যুগ আৰম্ভ হৈছে। গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নাটকেৰে আৰম্ভ হোৱা এই যুগটোকে আমি আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰিছোঁ। এই সময়ৰে পৰা আমি থলুৱা সম্পদেৰে গঢ়ি উঠা প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ পৰা আঁতৰি আহি ইউৰোপীয় নাটকৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰিছোঁ। যোৱা ডেৰশ বছৰে ইউৰোপীয় ৰীতি-নীতিকে আমি প্ৰতিপালন কৰি আহিছোঁ। এই ৰীতি-নীতিবোৰৰ লগত ক্ৰমে আমি এনেদৰে অভ্যস্ত হৈ পৰিলোঁ যে এইবোৰ আমাৰ কাৰণে আৰু বিদেশী হৈ নাথাকিল, আমাৰ নিজস্ব পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ল। অৰ্থাৎ পশ্চিমীয়া পদ্ধতিত লিখা নাটকৰ জৰিয়তে অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত দ্বিতীয় এটি পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি হ'ল। আমাৰ নৱীন নাট্যশিল্পীসকলৰ সম্পৰ্ক প্ৰধানকৈ গঢ়ি উঠিল এই পৰম্পৰাৰ লগতেই আৰু ইয়াৰ আধাৰতে তেওঁলোকে নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশন কৰিলে।

বিগত ডেৰশ বছৰৰ ভিতৰত ৰচিত অসমীয়া নাটক সংখ্যাত বৰ কম নহয়। উনবিংশ শতিকাৰ কথা বাদ দিলেও, বিংশ শতিকাৰ আদিভাগৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে ভালেমান নাটকেই ৰচিত হ'ল। মূল প্ৰৱাহটোৰ উপৰিও ষাঠিৰ দশকত ভ্ৰাম্যমাণ নাট্যদলৰ জৰিয়তে আন এটা প্ৰৱাহ আৰম্ভ হৈছে। ভ্ৰাম্যমাণৰ কাৰণেও যথেষ্ট সংখ্যক নাটক ৰচিত হৈছে। তথাপি নাটক নাই বুলি অভিযোগ কৰা হয়। এই কাৰণেই কৰা হয় যে নাটক ৰচিত হ'লেও উচ্চমানবিশিষ্ট সাহিত্য- গুণসম্পন্ন নাটক আঙুলিমূৰত লেখিব পৰা। নাটকৰ স্থায়িত্ব প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে তাৰ সাহিত্যসম্পদৰ ওপৰত। নাটকীয়তা তাত থাকিব লাগিব, সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। কিন্তু নাটকীয়তাই এখন নাটকৰ মান নিৰ্ণয় নকৰে। ইয়াৰ উদাহৰণ শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটকসমূহ। শ্বেইক্সপীয়ৰৰ নাটক সমূহ মঞ্চত তোলা হৈছে নে নাই সেই কথা কোনেও বিচাৰ নকৰে। কিন্তু পাঠ্য হিচাপেই সেইবোৰে যুগে যুগে মানুহক আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। আমাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক কেইখনৰ বিষয়েও একেধৰণৰ কথাকেই ক'ব পাৰি। এই নাটক কেইখন অভিনেয় ৰূপে যিমান আদৰণীয়, পাঠ্য হিচাপে তাতকৈ বহুত বেছি আকৰ্ষণীয়।

উনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগৰ পৰা স্বাধীনতা লাভৰ আগলৈকে যিমানখিনি নাটক ৰচিত হ'ল তাৰ ভিতৰত পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকৰ সংখ্যাই সৰহ। নতুন যুগটো আৰম্ভ হৈছিল গুণাভিৰাম আৰু হেমচন্দ্রৰ সামাজিক নাটকেৰে। কিন্তু গহীন সামাজিক বিষয়ক লৈ লিখা নাটকৰ ধাৰাটো সৰহ দিন নিটিকিল। এই ধাৰাত অন্তর্ভুক্ত কৰিব পৰা মাথোন দুই-চাৰিখন নাটকহে ৰচিত হ'ল। তাৰ পৰিবৰ্তে বিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰে পৰা পৌৰাণিক আৰু ঐতিহাসিক নাটকে মঞ্চ দখল কৰিলে। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা আৰু পদ্মনাথ গোহাঞি বৰুৱাকে আদি কৰি এটা শকত বাহিনী নাটক ৰচনা কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল। এই বাহিনীটোৱে আধুনিক অসমীয়া নাটকৰ সুঁতিটো বহল হোৱাত সহায় কৰিলে। কিন্তু এই বাহিনীটোৰ সৰহ সংখ্যকেই প্ৰকৃত অৰ্থত নাট্যকাৰ নাছিল। গুণাভিৰাম বৰুৱা আৰু হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই যিদৰে এটা সামাজিক আন্দোলন গঢ়ি তোলাৰ তাগিদাত নাটক ৰচনা কৰিছিল, মঞ্চ অথবা অভিনয়ৰ কথা বৰকৈ চিন্তা কৰা নাছিল, সেইদৰে এই বাহিনীটোৱেও 'জোনাকী'ৰ জৰিয়তে আৰম্ভ কৰা এক সাহিত্য-আন্দোলনৰ অংশ হিচাপেই নাটকত হাত দিছিল। আধুনিক সাহিত্যৰ বিভিন্ন শাখা- প্ৰশাখাৰে অসমীয়া সাহিত্য সমৃদ্ধ হওক, এনে এক জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ তেওঁলোকে নাটক ৰচনা কৰিছিল, নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় অপ্ৰয়োজনীয় দিশবোৰৰ প্ৰতি তেওঁলোকৰ বিশেষ সজাগতা নাছিল। নাটকৰ কাৰণে প্ৰয়োজনীয় মঞ্চকলাৰ সূক্ষ্ম অভিজ্ঞতা তেওঁলোকৰ নাছিল। নাটকীয় কাহিনীৰ বিন্যাস, অংক আৰু দৃশ্য-বিভাজন, দৃশ্যপটৰ পৰিবৰ্তন, চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া স্বগতোক্তি ইত্যাদিলৈ মন কৰিলেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পাব পাৰি। বেজবৰুৱা আৰু তেওঁৰ সতীৰ্থসকলে অনেক ক্ষেত্ৰত শ্বেইক্সপীয়েৰীয় কৌশল সমূহ প্ৰায় যান্ত্ৰিকভাবেই নাটকত প্ৰয়োগ কৰিছিল, চৰিত্ৰ, কাহিনী আৰু পৰিবেশৰ ফালৰ পৰা সেইবোৰৰ ন্যায্যতা বিচাৰ কৰি চোৱা নাছিল। ইয়াৰ একমাত্ৰ ব্যতিক্ৰম আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। সৰুৰে পৰা বাণ ৰংগমঞ্চৰ লগত জড়িত হৈ আৰু ফণী শৰ্মা আৰু বিষ্ণু ৰাভাৰ দৰে প্ৰতিভাশালী অভিনেতাৰ সান্নিধ্য লাভ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰয়োজনীয় মঞ্চ-জ্ঞান আৰু সামাজিক উপলব্ধিৰে সমৃদ্ধ হৈ অসমীয়া নাট্যকলাক এক নতুন আয়তন দান কৰে। তেওঁৰ পূৰ্বসূৰীসকলৰ বিপৰীতে, জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ নাটকত ৰোমাণ্টিকতা আৰু বাস্তৱতাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটালে, শ্বেইক্সপীয়েৰীয় কৌশলৰ লগতে ইবছেনীয় কৌশলো প্ৰয়োগ কৰিলে। ইয়াৰ কাৰণ, এক ৰোমাণ্টিক পৰিবেশত জ্যোতিপ্ৰসাদে নাটকৰ কাহিনী উপস্থাপন কৰিলেও সেই বাহিনীৰ অন্তৰালত আছে

সামাজিক বাস্তৱতা। ৰোমাণ্টিকতা ইয়াৰ এক আৱৰণ মাথোন। সেই আৱৰণ ভেদ কৰিলেই ওলাই পৰে সামাজিক বাস্তৱতা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হাতত আৰম্ভ হোৱা নতুন নাট্যৰীতিয়ে বিকাশ- লাভ কৰে স্বাধীনতা লাভৰ পাছত। এই সময়ৰ পৰাই সমস্যামূলক সামাজিক নাটকৰ এটা নতুন যুগ আৰম্ভ হ'ল। ইয়াৰ কাৰণ, দৈনন্দিন আৰু সামাজিক জীৱনত উদ্ভৱ হোৱা জটিলতাৰ পৰিণতিস্বৰূপে জাগ্ৰত হোৱা সামাজিক চেতনা। স্বাধীনতা লাভে মানুহৰ আশা-আকাংক্ষা পূৰণ কৰিব নোৱাৰিলে। ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা মানুহে পালে, কিন্তু অৰ্থনৈতিক দিশত মানুহ অৱস্থাৰ পৰিৱৰ্তন নঘটিল। ভগনীয়াৰ সমস্যাই অৰ্থনৈতিক সংকট আৰু অধিক জটিল কৰি তুলিলে। সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক অৱস্থাৰ অৱনতিয়ে মানুহৰ মনলৈ হতাশা আনিলে। ইয়াৰ আগতে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ বিভীষিকাই প্ৰচলিত সামাজিক দৃষ্টিভংগী আৰু মূল্যবোধক জোকাৰি থৈ গৈছিল। স্বাধীনতাৰ পাছত উদ্ভৱ হোৱা সমস্যাসমূহে জীৱন আৰু সমাজ সম্পৰ্কীয় মূল্যবোধৰ ৰূপান্তৰত আৰু অধিক বৰঙণি যোগালে। পুৰণি ধ্যান-ধাৰণাৰ নৱ মূল্যায়নৰ প্ৰয়োজন অনুভূত হ'ল। সামাজিক বাস্তৱতাই নাট্যকাৰসকলৰ মন অধিকাৰ কৰিলে। বাস্তৱবোধৰ বিকাশৰ ফলস্বৰূপে পৌৰাণিক নাটকে মঞ্চৰ পৰা বিদায় ল'লে। ঐতিহাসিক নাটতো দুই-এখনহে ৰচিত হ'ল, আৰু তাতো নতুন সামাজিক বাস্তৱবোধৰ পোহৰ পৰিল। ইয়াৰ ইংগিত পোনতে পোৱা হ'ল স্বাধীনতা লাভৰ ঠিক পাছতেই প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ 'লভিতা' আৰু নগাঁও নাট্য সমিতিৰ 'পিয়লি ফুকন' ত। নাটক দুখনৰ কাহিনী নিৰ্মাণ, দৃশ্য-পৰিকল্পনা, চৰিত্ৰ-সৃষ্টি আৰু উপস্থাপন- পদ্ধতি এই আটাইবোৰতে গতানুগতিক ৰীতিৰ পৰিৱৰ্তন ঘটোৱা হৈছে। দ্বিতীয় মহাসমৰ আৰু বিয়াল্লিছৰ গণবিপ্লৱৰ লগত জড়িত কেইটামান বাস্তৱ ঘটনাৰ আধাৰত লিখা 'লভিতা' ত প্ৰচলিত অথবা গতানুগতিক অৰ্থত কোনো কাহিনী নাই, প্লট নাই আৰু নাটকৰ বাবে ইমানদিনে প্ৰয়োজনীয় বুলি বিবেচিত হৈ অহা কেন্দ্ৰীয় সংঘাতো নাই। নায়ক আৰু নায়িকা সম্পৰ্কে গ্ৰহণ কৰি অহা প্ৰাচীন ধাৰণাও ইয়াত সলনি কৰি দিয়া হৈছে। 'পিয়লি ফুকন'ত গতানুগতিক অংক আৰু দৃশ্য-বিভাজনৰ পৰিবৰ্তে কাহিনীটো সাতটা অংক সদৃশ দৃশ্যত বিভক্ত কৰা হৈছে আৰু বিষয় অথবা ঘটনা সংঘটিত স্থান অনুসৰি প্ৰতিটো দৃশ্যৰ নামকৰণ কৰা হৈছে। গহীন পৰিবেশ, ৰসঘন পৰিস্থিতি, সংযত আৰু বলিষ্ঠ নাটকীয় প্ৰকাশভংগীয়ে নাটকখনক পূৰ্বৰ ঐতিহাসিক নাটকসমূহৰ পৰা পৃথক কৰিছে। কিন্তু নতুন সামাজিক দৃষ্টিভংগীৰ আধাৰত ইতিহাসক

পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰাৰ চেষ্টা স্পষ্টভাৱে প্ৰকাশ পালে চল্লিছৰ দশকৰ পাছত। ইয়াৰ উদাহৰণ, পঞ্চাছৰ দশকত প্ৰকাশিত আব্দুল মালিকৰ 'ৰাজদ্ৰোহী' আৰু সত্তৰৰ দশকত প্ৰকাশিত উত্তম বৰুৱাৰ 'বৰৰজা ফুলেশ্বৰী'। দুয়োখন নাটকৰে প্ৰধান চৰিত্ৰ দুটাত আধুনিক গণতান্ত্ৰিক যুগৰ আদৰ্শ আৰোপ কৰা হৈছে। বুৰঞ্জীত দেশদ্ৰোহী আৰু অত্যাচাৰীৰূপে নিন্দিত - এই চৰিত্ৰ দুটাক জনসাধাৰণৰ প্ৰকৃত প্ৰতিনিধিৰূপে থিয় কৰোৱা হৈছে। 'ৰাজদ্ৰোহী'ত সৎৰাম দেশদ্ৰোহী নহয়, ৰাজদ্ৰোহীহে। তেওঁ ৰাজদ্ৰোহ আচৰণ কৰিছে দেশৰ মংগলৰ কাৰণে, অত্যাচাৰী ডা-ডাঙৰীয়া আৰু স্বেচ্ছাচাৰী ৰজাৰ শাসনৰ পৰা নিষ্পেষিত জনসাধাৰণক উদ্ধাৰ কৰাৰ চেষ্টাৰে। 'বৰৰজা ফুলেশ্বৰী'ত ফুলেশ্বৰীৰ কঠোৰতা তথা অত্যাচাৰৰ আঁৰত আছে তেওঁৰ দৰে সাধাৰণ ঘৰৰ ছোৱালী সকলৰ সকলো আশা-আকাংক্ষা চুৰমাৰ কৰি দিয়া ডা-ডাঙৰীয়াসকলৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ লোৱাৰ দুৰ্বাৰ বাসনা। ৰজাৰ কাৰেঙত আবদ্ধ হৈ পৰা সাধাৰণ ঘৰৰ ফুলেশ্বৰীয়ে ৰাণী হৈ শাসনৰ বাঘজৰী পোৱাৰ লগে লগে আওপকীয়াভাৱে সেই প্ৰতিশোধ পূৰণৰ চেষ্টা কৰিছে। গতিকে, বুৰঞ্জীৰ অত্যাচাৰী ফুলেশ্বৰী নাটকত হৈ উঠিছে সৰ্বসাধাৰণ প্ৰজাৰ হিতাকাংক্ষিণী, আহোম ৰজাৰ স্বৈৰাচাৰী শাসনৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ বিচৰা বিদ্ৰোহিনী।

সামাজিক বাস্তৱতাৰ আধাৰত মধ্যবিত্তৰ অৰ্থনৈতিক সংকট আৰু শ্ৰেণী-বৈষম্যক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা সমস্যামূলক নাটকৰ ধাৰাটোৱে স্বৰাজোত্তৰ কালত প্ৰধান গুৰুত্ব লাভ কৰিলে। স্বাধীনতা লাভৰ ঠিক পাছতেই অৰ্থাৎ পঞ্চাছৰ দশকত ইব্‌ছেনীয় বাস্তৱবাদৰ আৰ্হিৰে এই শ্ৰেণীৰ ভালেখিনি নাটক ৰচিত হ'ল। সাৰদা বৰদলৈৰ 'পহিলা তাৰিখ', গিৰীশ চৌধুৰীৰ 'মিনা বজাৰ', লক্ষ্যধৰ চৌধুৰীৰ 'নিমিলা অংক', ফণী শৰ্মাৰ 'কিয়?' প্ৰমুখ্যে এলানি নাটকত নিম্ন মধ্যবিত্তৰ অৰ্থনৈতিক সমস্যা পোনপটীয়াভাৱে ৰূপায়ণ কৰা হ'ল। ইব্‌ছেনৰ বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ আদৰ্শ গ্ৰহণ কৰা এই নাটকসমূহত প্ৰচলিত সমাজ ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰা হৈছে। 'পহিলা তাৰিখ' ত চাকৰিজীৱী বাপুৰাম শইকীয়াই ধনৰ অভাৱৰ কাৰণেই চিকিৎসা কৰাব নোৱাৰি পুত্ৰক হেৰুৱাবলগীয়া হৈছে। 'নিমিলা অংক'তো চৰকাৰী চাকৰিৰ পৰা অৱসৰ পোৱা হৰকান্তই একেটা কাৰণতে তেওঁৰ চতুৰ্থ পুত্ৰক হেৰুৱাবলগীয়া হৈছে। নিজৰ শিল্পী জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰে লিখা ফণী শৰ্মাই 'কিয়?' ত অৱহেলিত, অভাৱগ্ৰস্থ শিল্পীৰ দুৰ্দশা আৰু হতাশাৰ লগতে আমাৰ সমাজ ব্যৱস্থাই জন্ম দিয়া দুটা শ্ৰেণীৰ মাজৰ দূৰত্ব স্পষ্ট কৰি তুলিছে। শিল্পকৰ্মত সকলোধৰণৰ ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলৈ

আগবাঢ়ি অহা প্ৰদীপ হাজৰিকাই এটা শ্ৰেণীৰ আৰু আভিজাত্যৰ ভেমত ওফন্দি থকা, আনৰ দুখ-কষ্টৰ প্ৰতি উদাসীন, ভণ্ড ৰত্নেশ্বৰ বৰুৱাই আনটো শ্ৰেণীৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে। প্ৰদীপে ধনৰ অভাৱত চিকিৎসা কৰাব নোৱাৰি অসুস্থ সন্তানক মৃত্যু মুখলৈ ঠেলি দিবলগীয়া হৈছে আৰু তাৰ বিপৰীতে, ভোগ বিলাসত মত্ত ৰত্নেশ্বৰ বৰুৱাই প্ৰদীপৰ আৰ্থিক দুৰ্বলতা আৰু অসহায় অৱস্থাৰ সুযোগ লৈ তেওঁৰ ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ পূৰণ কৰিছে। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, ইব্‌ছেনৰ আৰ্হিত ৰচিত হ'লেও ইব্‌ছেনৰ ভাবৰ গভীৰতা আৰু মানৱ মনৰ ভিতৰলৈ জুমি চাব পৰা অন্তৰ্মুখী দৃষ্টিৰ পৰিচয় উল্লিখিত নাটক কেইখনত ফুটি নুঠিল। 'পহিলা তাৰিখ' আৰু 'নিমিলা অংক'ত কাহিনীৰ শিথিলতাই সমস্যাৰ তীব্ৰতা উপলব্ধি কৰাত বাধা দান কৰিলে আৰু 'কিয় ?'ত চৰিত্ৰৰ ভাবপ্ৰৱণতাই নাটকৰ সংবেদনশীলতা বহুপৰিমাণে হ্ৰাস কৰিলে। অৱশ্যে, দুখ-দৈন্যৰে জৰ্জৰিত মধ্যবিত্তৰ সমাজখন ইয়াৰ মাজেদি প্ৰকাশ নোপোৱাকৈ নাথাকিল। ষাঠিৰ দশকত ইব্‌ছেনীয় বাস্তৱবাদৰ পৰা ক্ৰমে আঁতৰি অহাৰ চেষ্টা চকুত পৰিল আৰু অৰ্থনৈতিক সংকটৰ পৰিৱৰ্তে সামাজিক দুৰ্নীতি, অন্যায়, অবিচাৰ, উদাসীনতা আদিয়ে নাট্যকাৰসকলৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰিলে।

ষাঠিৰ দশকত ভ্ৰাম্যমান মঞ্চৰ আৱিৰ্ভাৱে অসমৰ নাট্যসংস্কৃতিত এটি নতুন প্ৰৱাহৰ সৃষ্টি কৰে। এই সময়ৰ পৰা অসমৰ মঞ্চকলা দুটা শাখাত বিভক্ত হ'ল — এটা জনপ্ৰিয় অথবা ব্যৱসায়িক, আনটো বৌদ্ধিক অথবা অব্যৱসায়িক। প্ৰথমটোৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিলে ভ্ৰাম্যমান মঞ্চৰ দলসমূহে আৰু আনটোৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিলে চৌখিন গোষ্ঠীসমূহে। মঞ্চকলাক ব্যৱসায়িক ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠা কৰাত ভ্ৰাম্যমান দলসমূহে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছে। গাৱেঁ-ভূঁয়ে সাংস্কৃতিক কৰ্মৰ বিস্তাৰ ঘটোৱাত আৰু অভিনয়ৰ প্ৰতি জনসাধাৰণৰ আগ্ৰহ বঢ়োৱাত এই দলসমূহৰ বৰঙণি স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। প্ৰথম অৱস্থাত সৰহভাগ ভ্ৰাম্যমান দলেই দৰ্শকক মোহমুগ্ধ কৰাৰ চেষ্টাৰে ভাবপ্ৰৱণ আৰু চাঞ্চল্যকৰ বিষয়ৰ সহায় লৈ আৰু ৰূপালী পৰ্দাৰ কোনো কোনো কৌশল মঞ্চত প্ৰয়োগ কৰি ব্যৱসায়িক দিশটোত অত্যধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। কিন্তু সম্প্ৰতি কেইবাটাও দলে মঞ্চাভিনয়ৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য তথা দায়িত্বৰ কথা উপলব্ধি কৰি নাটকৰ বিষয়বস্তু নিৰ্বাচন আৰু পৰিবেশন পদ্ধতিত উন্নত ৰুচিবোধৰ পৰিচয় দিছে। বোলছবিৰ অক্ষম অনুকৰণৰ পৰিৱৰ্তে স্বকীয় কলা-কৌশলেৰে নিজৰ অস্তিত্ব প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে ভ্ৰাম্যমান মঞ্চই ভাৰতৰ ব্যৱসায়িক মঞ্চৰ ইতিহাসক যে এক নতুন আয়তন দান কৰিব সেই বিষয়ে অকণো সন্দেহ নাই।

চৌখিন গোষ্ঠীসমূহ সাধাৰণতে নতুন কলা-কৌশলযুক্ত বুদ্ধিভিত্তিক অনুভূতিসম্পন্ন নাটক পৰিৱেশনৰ প্ৰতি আগ্ৰহী। এই গোষ্ঠীসমূহৰ উদ্যমৰ প্ৰতি সঁহাৰি জনাই কেইগৰাকীমান নাট্যকাৰে বিষয়বস্তু ৰূপায়ণ আৰু পৰিৱেশন-পদ্ধতিত নতুন ৰুচিবোধৰ পৰিচয় দিছে। এওঁলোকৰ মাজৰ পৰা অৰুণ শৰ্মা, হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰ, সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱা, বসন্ত শইকীয়া, অতুল বৰদলৈ, মুনীন শৰ্মা, অৰুণ গোস্বামী আদিৰ নাম ল'ব পাৰি। মানুহৰ সমাজমুখী চেতনা জাগ্ৰত কৰি এখন সুস্থ প্ৰগতিশীল সমাজ গঢ়ি তোলাৰ আগ্ৰহ এওঁলোকৰ সৰহখিনি নাটকৰে কেন্দ্ৰীয় বিষয়। বিষয়ৰ সংযত, প্ৰতীকী আৰু সংবেদনশীল ৰূপায়ণ এই নাটকসমূহৰ এটি মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব। উদাহৰণ স্বৰূপে, অৰুণ শৰ্মাৰ 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'ৰ কথা পোনতে উল্লেখ কৰিব পাৰি। কোনো কোনো আলোচকে নাটকখনক এবছাৰ্ড ধাৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰি থৈছে। বোধকৰোঁ নিবাৰণৰ চাৰিত্ৰিক উৎকেন্দ্ৰিকতালৈ চাই আৰু নাটকখনৰ শেষৰ ফালে সাধাৰণতে এবছাৰ্ড নাটকত প্ৰয়োগ কৰা এটি চিত্ৰকল্প জড়িত হৈ থকালৈ লক্ষ্য কৰি তেওঁলোকে এই ধাৰণা কৰিছে। কিন্তু 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' ৰ প্ৰসংগত এই ধাৰণা শুদ্ধ বুলি আমাৰ মনে নধৰে। সন্দেহ নাই, নাটকখনৰ শেষৰ ফালে নিবাৰণে পাঁচশ শূন্য চকীৰ সমুখত ভাষণ পাঠ কৰা দৃশ্যটোৱে আয়োনেস্কোৰ 'দ্য চেয়াৰ্ছ' নাটকৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে। কিন্তু তাৰ পৰাই 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'ক এবছাৰ্ডত অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ অভিমত সহজে মানি ল'ব নোৱাৰি। কাৰণ, এবছাৰ্ড নাটকৰ সংগতিহীনতাৰ বিপৰীতে ইয়াত আছে এটি সুসংহত কাহিনী। প্ৰচলিত অথবা সুগঠিত নাটকৰ সংগতি, সামঞ্জস্য আৰু অৰ্থময়তা ইয়াত সম্পূৰ্ণভাবে ৰক্ষা কৰা হৈছে। নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয়, নিজৰ যুগতকৈ বহুত দূৰ আগবঢ়া এজন নিষ্ঠাবান শিল্পীৰ অদম্য উৎসাহ আৰু শিল্পী-সাহিত্যিকৰ প্ৰতি উদাসীন এখন সমাজ। আচলতে, নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নতুন নহয়। যুগে যুগে এই বিষয়টোৱে শিল্পী সাহিত্যিকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। কিন্তু 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' পূৰ্ববৰ্তী ৰচনাসমূহৰ পৰা পৃথক মাথোন বিষয়বস্তু পৰিৱেশন পদ্ধতিৰ ফালৰ পৰাই নহয়, অনুভূতিৰ গভীৰতা আৰু কাব্যিক সংবেদনশীলতাৰ ফালৰ পৰাও। প্ৰতীকী ব্যঞ্জনা নাটকখনৰ এটি মন কৰিবলগীয়া বিশেষত্ব। নাটকত নিবাৰণ হৈ উঠিছে শিল্পীৰ অদমনীয় ইচ্ছা আৰু উৎসাহৰ প্ৰতীক। জীৱনৰ উনষাঠি বছৰ বয়সতো যোঁৱা চেঁকুৰাই কামৰ তদাৰক কৰিবলৈ যোৱা হেঁপাহে তেওঁৰ বেগী মনটোৰ পৰিচয় দিছে। থকা কোঠাত প্ৰবেশ কৰা তেওঁৰ অস্বাভাবিক আৰু অগতানুগতিক ধৰণটোৱে নিজৰ যুগৰ

লগত তেওঁৰ পৃথকতাৰ ইংগিত দিছে। তলা লগাই বন্ধ কৰি থোৱা তেওঁৰ ঘৰৰ আন এটা কোঠাই অতীতৰে সৈতে তেওঁৰ বিচ্ছিন্নতাক সূচাইছে। সংলাপৰ কাব্যিকতা আৰু ইংগিতময়তা নাটকখনৰ অন্য এক বিশেষত্ব। নাটক যে অকল অভিনেয়ৰূপেই নহয়, অন্যান্য সাহিত্যকৰ্মৰ দৰে পঠনীয় ৰূপেও সংবেদনশীল হোৱা দৰকাৰ সেই কথা এই নাটকখনে ভালদৰে উপলব্ধি কৰালে। হিমেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'বাঘ' ত সামাজিক অন্যায়, অবিচাৰ আৰু দুৰ্নীতিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিবলৈ নতুন প্ৰজন্মক সমাজমুখী চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। সামাজিক প্ৰগতিৰ পথত হিংস্ৰ বাঘৰূপে অৱতীৰ্ণ হোৱা দুষ্ট চক্ৰক ধ্বংস কৰিবলৈ শুদ্ধ মন আৰু সাহসেৰে আগবাঢ়ি আহিলেহে সুস্থ সমাজৰ পথ মুকলি হ'ব। ইয়াৰ বাবে লাগিব আন্তৰিকতাপূৰ্ণ অনুভূতি আৰু মনোবল। উচ্ছ্বাসৰ বশৱৰ্তী হৈ কামত হাত দিয়াজনে মাজবাটতে উজুটি খাব। উত্তৰাধিকাৰী সূত্ৰে লাভ কৰা দুৰ্বলতাসমূহৰ উৰ্ধলৈ যাব নোৱাৰিলে অৰ্থাৎ সংস্কাৰমুক্ত হ'ব নোৱাৰিলে বিৰুদ্ধ শক্তিবোৰৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলগীয়া হয়। গতিকে, 'বাঘ' ত অকল বিপ্লৱৰ কাৰণেই নহয়, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে বিপ্লৱৰ পথত দেখা দিব পৰা বাধাসমূহৰ প্ৰতিও সজাগতা অনাৰ চেষ্টা জড়িত হৈ আছে। মহেন্দ্ৰ বৰঠাকুৰৰ 'জন্ম'ত দুৰ্নীতিগ্ৰস্ত সমাজৰ স্বৰূপ উন্মোচন কৰি নতুন সমাজ-ব্যৱস্থা প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কাৰণে উপায় উদ্ভাৱন কৰিবলৈ ডেকাশক্তিক প্ৰেৰণা দান কৰা হৈছে। দুনীৰ্তিগ্ৰস্ত সমাজত সৎভাবে জীৱিকা উপাৰ্জন কৰাৰ সকলো পথেই বন্ধ। দুৰ্নীতিৰ বোকাত পোত গৈ অনৰ্বৰ, নিস্তেজ আৰু প্ৰাণহীন হৈ পৰা সমাজখনক উদ্ধাৰ কৰিবলৈ ব্যক্তিগত স্বাৰ্থ পৰিত্যাগ কৰি নতুন জীৱনৰ পথ ৰচনা কৰিব লাগিব। আগ্ৰহ আৰু একাগ্ৰতা থাকিলে এই পথ নিশ্চয় এদিন মুকলি হ'ব। এইখন সমাজত নিজকে খাপ খুৱাব নোৱাৰি হতাশ হৈ পৰা দুজন শিক্ষিত যুৱকে নতুন সমাজ ব্যৱস্থা প্ৰৱৰ্তন কৰাৰ কাৰণে উপায় উদ্ভাৱন কৰিবলৈ বিচাৰি অৱশেষত এটা পুৰণি মামৰে ধৰা বন্দুক হাতত তুলি লৈছে। বন্দুকটোৱে কিহৰ ইংগিত দিছে? ইয়াৰ উত্তৰ দৰ্শক-পাঠকৰ চিন্তালৈ এৰি দিয়া হৈছে। নাটকখন প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাৰে সমৃদ্ধ।

বৰঠাকুৰৰ ভালেমান নাটকতেই ব্যক্তিগত স্বাৰ্থসিদ্ধিত নিমজ্জিত দুৰ্নীতিপৰায়ণ, ভণ্ড লোকৰ স্বৰূপ ব্যংগ ভংগীৰে উদঙাই দেখুৱা হৈছে। 'আঁহত গুৰিৰ নতুন বাট', 'মুখ্যমন্ত্ৰী' আদি ইয়াৰ দৃষ্টান্ত। পৌৰাণিক চৰিত্ৰকো তেওঁ বৰ্তমানৰ সামাজিক পটভূমিত বিচাৰ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। 'পিতামহৰ শৰশয্যা' ইয়াৰ উদাহৰণ।

মহাভাৰতৰ ভীষ্মক ভাৰতীয় আদৰ্শৰ এক প্ৰতীক হিচাপে যুগে যুগে বন্দনা কৰি অহা হৈছে। ভীষ্ম বীৰত্ব, ত্যাগ আৰু জ্ঞানৰ কাৰণে বিখ্যাত। কিন্তু নাট্যকাৰৰ মতে, ভীষ্মৰ তথাকথিত ত্যাগ আৰু নিষ্ক্ৰিয়তা আজিৰ সমাজৰ আদৰ্শ হ'ব নোৱাৰে। যি ত্যাগে পক্ষপাতদুষ্ট ধৃতৰাষ্ট্ৰক সিংহাসনত বহুৱালে, যি জ্ঞানে অন্যায়ৰ প্ৰতিবাদ কৰিবলৈ সাহস নিদিলে সেই ত্যাগ আৰু জ্ঞান আদৰ্শনীয় হ'ব নোৱোৰে। অন্যায়ক প্ৰশ্ৰয় নিদিয়াই নহয়, অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিব নোৱৰাজনক ত্যাগী আৰু জ্ঞানী বুলি ক'ব নোৱাৰি। এইদৰে অন্যায় আৰু অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে মাত মাতিবলৈ নতুন পুৰুষক উৎসাহ দান কৰাৰ চেষ্টা নাটকখনত জড়িত হৈ আছে। বৰঠাকুৰৰ সৰহভাগ নাটকৰে বিষয়বস্তু প্ৰায় একে প্ৰকৃতিৰ। বিষয়ৰ বৈচিত্ৰ্য তেওঁৰ নাটকত নাই। সেইফালৰ পৰা আংগিকৰ অভিনৱত্বও তেওঁৰ নাটকত আশা কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু নাটকৰ সামাজিক ভূমিকাৰ প্ৰতি তেওঁ অতিশয় সজাগ।

মুনীন শৰ্মাৰ 'সভ্যতাৰ সংকট' আৰু অৰুণ গোস্বামীৰ 'আজি' ত মানুহৰ সমাজমুখী চেতনা উদ্ৰেক কৰাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰি ব্ৰেখটীয় পদ্ধতিৰে বিষয়বস্তু পৰিৱেশন কৰা হৈছে।

সত্তৰৰ দশকত অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাসত কেইবাটাও ধাৰা সংযুক্ত হয়। ইয়াৰ ভিতৰত আছে পঞ্চাছৰ দশকত ইউৰোপীয় মঞ্চত চাঞ্চল্যৰ সৃষ্টি কৰা আৰু ষাঠিৰ দশকত বাদল সৰকাৰৰ নাটকেৰে ভাৰতৰ মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰা এবৃছাৰ্দ নাটকৰ ধাৰা। প্ৰচলিত নাটকৰ সংগতি, সামঞ্জস্য আৰু অৰ্থময়তাৰ বিপৰীতে, আপততঃ অবাস্তৱ আৰু সংগতিহীন বিষয়ৰ অৱতাৰণাৰে কেইখনমান এবৃছাৰ্দধৰ্মী নাটক ৰচিত হয়। অৰুণ শৰ্মাৰ 'আহাৰ' আৰু বসন্ত শইকীয়াৰ 'মানুহ' ইয়াৰ দুটা উদাহৰণ। 'আহাৰ' ত চাৰিটা ভিন্ন দৃষ্টিভংগীৰ চাৰিজন ডেকাই মেডিকেল কলেজ হাস্পতালৰ পৰা এগৰাকী নাৰীৰ শৱদেহ চুৰ কৰি আনি চহৰৰ নৰ্থবুক গেটৰ তলত লুকাই ৰখা ঘটনাক লৈ বিষয়বস্তু নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। অংক আৰু দৃশ্য বিভাজনহীন 'আহাৰ'ত কাব্যিকতা আৰু ব্যঞ্জনাময়তা প্ৰমুখ্যে এবৃছাৰ্দ নাটকৰ প্ৰধান লক্ষণসমূহতো আছেই, এই থুলৰ অন্তৰ্গত দুই-একোগৰাকী নাট্যকাৰৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনিৰ আছে। চৰিত্ৰ চাৰিটাৰ কথা-বতৰাত ফৰাচী নাট্যকাৰ ছেমুৱেল বেকেটৰ 'বেটিং ফৰ গোদো'ৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ দুটাৰ নামোল্লেখ মন কৰিবলগীয়া। বংগদেশৰ বাদল সৰকাৰৰ 'পাগলা ঘোঁৰা'ৰ লগত 'আহাৰ' ৰ বিষয় আৰু চৰিত্ৰৰ সাদৃশ্যও মন কৰিবলগীয়া। দুয়োখন নাটকতে এগৰাকী

নাৰীৰ শৱদেহক লৈ পৰিস্থিতি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। দুয়োখনতে চাৰিজনকৈ ডেকাই নাৰীগৰাকীৰ শৱদেহক কেন্দ্ৰ কৰি সিহঁতৰ নিজৰ নিজৰ অতীতৰ কথা ৰোমন্থন কৰিছে। অৱশ্যে, উল্লিখিত নাটককেইখনৰ লগত অসমীয়া নাটকখনৰ কেন্দ্ৰীয় ভাবৰ পাৰ্থক্য আছে। নাটকখনত মৃত নাৰীগৰাকীক লৈ এটি চিত্ৰকল্প নিৰ্মাণ কৰা হৈছে আৰু ইয়াৰ অৰ্থ বিভিন্ন ধৰণে উলিয়াই লোৱাৰ অৱকাশ আছে। শৱদেহটো আমাৰ অতীতৰ প্ৰতীক হ'ব পাৰে। আমি অতীতক পাহৰিবলৈ, আমাৰ স্মৃতিৰ পৰা মচি দিবলৈ চেষ্টা কৰিলেও অতীত আমাৰ মনৰ পৰা আঁতৰি নাযায়। ডেকা চাৰিজনে নাৰীগৰাকীৰ শৱদেহটোত চন্দন সানি আৰু ঠাইডোখৰৰ চৌপাশে ধূপকাঠী জ্বলাই শ টোৰ পৰা নিৰ্গত দুৰ্গন্ধ আঁতৰাবলৈ চেষ্টা কৰি অতীতত নাৰীগৰাকীৰে সৈতে থকা তেওঁলোকৰ সম্বন্ধক স্মৃতিৰ পৰা নাইকিয়া কৰি দিবলৈ বিচৰা যেন লাগে।

'শ্ৰী নিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' আৰু 'আহাৰ' তেই নহয়, শৰ্মাৰ অন্যান্য নাটকতো ভিন্ন ৰুচিবোধৰ পৰিচয় আছে, মাথোন কৌশলৰ ফালৰ পৰাই নহয়, বিষয়ৰ ফালৰ পৰাও। ইয়াৰ উদাহৰণ তেওঁৰ 'কুকুৰনেচীয়া মানুহ', 'পুৰুষ', 'চিএৱ' আদি নাটক।

বিদেশী নাটকৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি অধিক স্পষ্টভাবে শুনা গৈছে বসন্ত শইকীয়াৰ 'মানুহ'ত। নাটকখনে এইবিধ নাটকৰ এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰ আয়োনেস্কোৰ নাটকৰ কথা ততালিকে মনলৈ আনি দিয়ে। অকল বিষয়ৰ ফালৰপৰাই নহয়, চৰিত্ৰৰ কিছুমান কথা-বতৰাৰ ফালৰ পৰাও নাটকখন আয়োনেস্কোৰ 'ৰাইনোচেৰছ' নাটকৰ ভালেখিনি ওচৰ চপা।

আধুনিক জীৱনৰ জটিলতা আৰু প্ৰাচীন ধ্যান-ধাৰণাৰ নৱ মূল্যায়নৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ব্যক্তি মনৰ অনুভূতি প্ৰদৰ্শন কৰাৰ চেষ্টাৰে চৰিত্ৰৰ মনোবিশ্লেষণ কৰা হৈছে সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'নায়িকা নাট্যকাৰ'ত। বিবাহ আৰু স্বামীৰ বিষয়ে ভিন্ন ভিন্ন ধাৰণা পোষণ কৰা দুগৰাকী নাৰীৰ বিবেকৰ প্ৰবাহ ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে। নাৰী দুগৰাকীৰ এগৰাকী প্ৰাচীন মূল্যবোধত বিশ্বাসী আৰু আনগৰাকী, প্ৰাচীন মূল্যবোধত খামুচি ধৰি থাকি ভণ্ড দাম্পত্য জীৱন যাপন কৰাৰ বিৰোধী। আচলতে, বিবাহ আৰু স্বামীৰ সম্পৰ্কত প্ৰাচীন আৰু আধুনিক — এই দুই বিপৰীত দৃষ্টিভংগীয়ে নাট্যকাৰৰ মনত সৃষ্টি কৰা সংঘাত চৰিত্ৰ দুটাৰ জৰিয়তে প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ইটালীৰ নাট্যকাৰ লুইগি পিৰাণ্ডেলোৰ 'ছিক্স কেৰাক্টাৰছ্ ইন ছাৰ্চ অব এন অথৰ' ত চৰিত্ৰসমূহে যিদৰে নিজৰ মনৰ কথা ক'বলৈ এগৰাকী নাট্যকাৰৰ সন্ধান কৰিছে, 'নায়িকা নাট্যকাৰ' তো

সেইদৰে নাট্যকাৰে নিজৰ মনত উদয় হোৱা প্ৰশ্নৰ সমিধান বিচাৰি চৰিত্ৰৰ সন্ধান কৰিছে।

আশীৰ দশকৰ পৰা অসমীয়া নাট্যকলাত নতুন এটি অধ্যায়ৰ শুভাৰম্ভ হৈছে। ভাৰতীয় চিন্তাধাৰা ভাৰতীয় ৰীতিৰ মাজেদিহে প্ৰকাশ কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে – সত্তৰৰ দশকৰ পৰা সৰ্বভাৰতীয় পৰ্য্যায়ত আৰম্ভ হোৱা তেনে এক ধাৰণাৰ অংশ হিচাপে অসমতো ইউৰোপীয় ৰীতিৰ পৰিৱৰ্তে থলুৱা লোককলা আৰু পৰম্পৰাগত নাটৰ কৌশলেৰে বিষয়বস্তু পৰিবেশন কৰি অসমীয়া নাটকৰ বিশিষ্টতা ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। এই সজাগতাৰে কোনো কোনোৱে ওজাপালি, কোনো কোনোৱে ঢুলীয়া ভাউৰীয়া, কোনো কোনোৱে খুলীয়া ভাউৰীয়া, কোনো কোনোৱে থিয় নাম আৰু কোনো কোনোৱে অংকীয়া ভাওনাৰ পদ্ধতি প্ৰয়োগ কৰিছে। কোনো কোনোৱে ওজাপালি আৰু অংকীয়া ভাওনাৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপো প্ৰয়োগ কৰিছে। যুগল দাসৰ 'বায়নৰ খোল' ত অংকীয়া ভাওনাৰ লগত ইউৰোপীয় ৰীতিৰ সমন্বয় ঘটাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। ইউৰোপীয় পদ্ধতি যে সম্পূৰ্ণভাবে পৰিহাৰ কৰা সম্ভৱ নহয় আৰু যুগৰ দাবী অনুসৰি ভাওনাৰো যে কিছু সালসলনি ঘটাব লাগিব তাৰ ইংগিত নাটকখনত আছে। সতীশ ভট্টাচাৰ্যৰ 'মহাৰাজা' আৰু অৰুণ শৰ্মাৰ 'বুৰঞ্জীৰ পাঠ' ত ওজাপালিৰ ভংগীৰে বিষয়বস্তু পৰিবেশন কৰা হৈছে। 'মহাৰাজা' ত বৰ্তমানৰ শাসন-ব্যৱস্থাৰ এক ব্যংগ চিত্ৰ পৰিস্ফুট কৰা হৈছে। অতীতৰ ৰজা-মহাৰজা আৰু বৰ্তমানৰ শাসকসকলৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। পাৰ্থক্য ইমানেই যে আগতে ৰজা জন্মিছিল, এতিয়া গণতন্ত্ৰৰ নামত শাসক নিৰ্বাচিত হয়। কিন্তু নিৰ্বাচিত হোৱাৰ পাছতেই শাসকে আগৰ ৰজাৰ দৰে আচৰণ কৰিবলৈ লয়। শাসন মানে শাসকৰ ইচ্ছা পূৰণ অৰ্থাৎ ব্যক্তিস্বাৰ্থ পূৰণ আৰু প্ৰজাই মূৰ দাঙি উঠিব খুজিলে পাশবিক শক্তিৰে দমন — এই ধাৰণাৰ আধাৰতে নাটকখনৰ কাহিনী নিৰ্মাণ কৰি ন্যায়ৰ কাৰণে আৰু অত্যাচাৰ-অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম কৰি যোৱাৰ আৱশ্যকতা প্ৰতিপন্ন কৰিবলৈ বিচৰা হৈছে। বিষয় আৰু প্ৰকাশভংগীৰ সুসম্পৰ্ক নাটকখনৰ সংবেদনশীলতাৰ এটি কাৰণ। কাহিনী উপস্থাপনৰ কৌশলো মন কৰিবলগীয়া। গতানুগতিক অংক আৰু দৃশ্য-বিভাজনৰ পৰিৱৰ্তে কাহিনীটো কেইটামান দৃশ্যসদৃশ ক্ষণত বিভক্ত কৰি লোৱা হৈছে। একোটা ক্ষণত ওজাপালি দলৰ গীত আৰু ওজা আৰু পালিৰ কথোপকথনৰ মাজেদি বিষয়বস্তুৰ আভাস দিয়া হৈছে আৰু তাৰ পৰৱৰ্তী একোটা দৃশ্যত বিষয়ৰ

লগত জড়িত চৰিত্ৰ সমূহৰ আচৰণ তথা কাম-কাজ প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ওজাপালিৰ মাথোন আৱশ্যকীয় ভাগ গ্ৰহণ কৰি বিষয়বস্তু আগবঢ়াই নিয়া বাবে নাটকখনত এহাতে থলুৱা লোককলাৰ আস্বাদ অনুভূত হৈছে আৰু আনহাতে বৰ্তমানৰ শাসন-ব্যৱস্থাৰ লগত জড়িত লোকসকলৰ স্বাৰ্থপৰতা আৰু স্বেচ্ছাচাৰিতা সংযত আৰু প্ৰত্যয়শীল ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। 'বুৰঞ্জীৰ পাঠ'তো ওজাপালিৰ কথোপকথনৰ ভংগীৰে ৰাজনৈতিক চৰিত্ৰক ব্যংগ কৰা হৈছে। অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ 'এজন ৰজা আছিল' আৰু বসন্ত শইকীয়াৰ 'ভণ্ডুৱা ৰজা আৰু নৰ্তকী' ত ভাওনাৰ পদ্ধতি গ্ৰহণ কৰা হৈছে। স্বেচ্ছাচাৰী আৰু ক্ষমতালোভী শাসকৰ অন্যায়-অবিচাৰৰ বিৰুদ্ধে ক্ৰোধ প্ৰকাশ কৰা এই দুয়োখন নাটকতে সূত্ৰধাৰ, শ্লোক, নৃত্যকে আদি কৰি ভাওনাৰ মূল বৈশিষ্ট্যসমূহ যথাসম্ভৱ ৰক্ষা কৰা হৈছে যদিও, যুগৰ উপযোগিতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি প্ৰয়োজনীয় সাল-সলনি ঘটোৱা হৈছে। আলি হাইদৰৰ 'যুগ সন্ধিক্ষণৰ কাব্য'ৰ নামো এই প্ৰসংগতে লৈ থ'ব পাৰি। নাটকখনত ওজাপালি আৰু ভাওনাৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। কৰুণা ডেকাৰ 'চং', ফণী তালুকদাৰৰ মোৰে মলুৱা', পৰমা ৰাজবংশীৰ 'নাঙল, মাটি আৰু মানুহ' মুনীন ভূঞাৰ 'হাতী আৰু ফান্দী', প্ৰমোদ দাসৰ 'হনুমান সাগৰ বান্ধা চাউ' থলুৱা লোককলাৰ শৈলীৰে পৰিবেশন কৰা কেইখনমান নাটক। অৱশ্যে, এই ধাৰাৰ অন্তৰ্গত সকলো নাটকেই যে সংবেদনশীল হৈছে সেইটো নহয়। দুই-এখন নাটক লোককলাৰ স্তৰতেই ৰৈ গৈছে। দুই-এখনত লোককলাৰ উপকৰণ সমূহ যান্ত্ৰিকভাৱে প্ৰয়োগ কৰা হৈছে। চাব লাগিব যাতে থলুৱা সম্পদ অথবা লোককলাৰ নামত কোনো এটি কৌশল ওপৰৰ পৰা আৰোপ কৰা নহয়। ইউৰোপীয় পদ্ধতি পৰিহাৰ কৰিবই লাগিব বুলি ভাবি ল'লে সুফল পোৱা নাযাব। সকলো বিষয়তে লোককলাৰ ৰীতি গ্ৰহণ কৰিবলৈ বিচাৰিলে নাটক এক বৈচিত্ৰ্যহীন, গতানুগতিক কলা-মাধ্যমত পৰিণত হ'ব। সন্তোষৰ কথা যে থলুৱা কলা শৈলীসমূহৰ আৰ্হিৰে ৰচনা কৰা নাটকৰ ধাৰাৰ লগতে ইউৰোপীয় ৰীতিৰে পৰিবেশন কৰা সামাজিক চেতনাযুক্ত নাটকৰ ধাৰাটিও আমাৰ মঞ্চত প্ৰবহমান হৈ আছে। আলি হাইদৰৰ 'এটি চোলাৰ কাহিনী', অখিল চক্ৰৱৰ্তীৰ 'উত্তৰ পুৰুষ' ৰাম গোস্বামীৰ 'জীৱন বৃত্ত', অজিত মহন্তৰ 'শ্ৰদ্ধেয় ৰাইজ' ইত্যাদি নাটকৰ নাম উদাহৰণ হিচাপে এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক কেইখন ন ন চিন্তাৰে পৰিবেশন কৰাৰ আগ্ৰহো বৰ্তমান সময়ৰ অন্য এক শুভ সংবাদ।

স্বাধীনতা লাভৰ পাছৰে পৰা আমাৰ নাটকৰ ধাৰা দ্রুতভাবে সলনি হৈছে। ইমানেই দ্রুত যে কিছুমান নাটক আৰু কৌশল আমাৰ মনৰ পৰা মচ খাই গৈছে। এটা ঢৌ অহাৰ ঠিক পাছতেই যেন আন এটা ঢৌ আহি আগৰটোক তল পেলাই দিছে। সন্দেহ নাই, সমাজিক বাতাৱৰণ সলনি হৈছে আৰু তাৰ লগে লগে আমাৰ মূল্যবোধো সলনি হৈছে। কিন্তু ইমান দ্রুতভাবে নহয়, যিমান দ্রুতভাবে আমাৰ নাটকৰ প্ৰকৃতি, ৰীতি-নীতি সলনি হৈছে। অলপ মন কৰিলেই বুজিব পৰা যাব যে পঞ্চাছৰ দশকৰ পৰা এতিয়ালৈকে প্ৰতিটো দশকতে অসমীয়া নাটকৰ ধাৰা সলনি হৈছে। আনকি, একেটা দশকতে দুই তিনিটা ধাৰাৰো উদ্ভৱ হৈছে। এই পৰিবৰ্তনৰ কাৰণ কি? এটা কাৰণ হ'ব পাৰে, আমাৰ নাট্যকাৰসকলে কোনো এক নির্ধাৰিত লক্ষ্য আগত ৰাখি নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশন কৰা নাই। ৰাজ্যৰ বাহিৰত এটি কৌশল জনপ্ৰিয় হৈ উঠাৰ লগে লগে সেই কৌশলৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈ তেওঁলোকে পৰীক্ষামূলক নাটক ৰচনা কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। দ্বিতীয়তে, নাটক এনে এবিধ কলামাধ্যম যি কোনো এখন নির্দিষ্ট দেশত আবদ্ধ হৈ নাথাকে। অর্থাৎ ই এক আন্তর্জাতিক কলা। এখন দেশত যেতিয়া কোনো এক চিন্তা অথবা কৌশলৰ উন্মেষ হয়, তাৰ প্ৰতিধ্বনি ততালিকে অন্যান্য ঠাইত শুনা যায়। এই প্ৰতিধ্বনিৰ প্ৰতিয়েই হয়তো অসমীয়া নাট্যকাৰসকলে সঁহাৰি জনাইছে। পৰিবৰ্তনৰ কাৰণ যিয়েই হওক, প্ৰতিটো ধাৰাতে দুই-চাৰি খনকৈ হ'লেও ভালেখিনি নাটক ৰচিত হৈছে। ভ্ৰাম্যমান মঞ্চৰ কাৰণেও যথেষ্ট সংখ্যক নাটক ৰচিত হৈছে বুলি কৈ অহা হৈছে। তথাপি আমাৰ নাটক নাইবুলি অভিযোগ কৰা হয়। ইয়াৰ অর্থ নিশ্চয় এইটোৱেই যে মানুহৰ মনক গভীৰভাবে দোলা দি যাব পৰা নাটক সংখ্যাত নিচেই কম। সচাঁ কথা, ভ্ৰাম্যমান দলসমূহে ব্যৱসায়িক দিশটোৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি অনেক ক্ষেত্ৰত আপোচ কৰিবলগীয়া হয়। ইয়াৰ ভিতৰতো কোনো কোনো দলে দুই-চাৰিখন সুস্থ ৰুচিম্পন্ন নাটক পৰিবেশন নকৰাকৈ থকা নাই। সেইটো সম্ভৱ হৈছে আমাৰ কেইগৰাকীমান চিন্তাশীল নাট্যকাৰ আৰু পৰিচালকৰ সহযোগিতাৰ বাবেই। কিন্তু অব্যৱসায়িক মঞ্চৰ বাবে লিখা পৰীক্ষা মূলক নাটকসমূহৰ মাজতো গভীৰ জীৱনবোধেৰে সমৃদ্ধ, সাহিত্য-গুণ-বিশিষ্ট নাটক মাথোন কেইখনমানহে ওলাব। একে ভাষাৰে ক'বলৈ হ'লে, আমাৰ নাটক নথকা নহয়, কিন্তু মানবিশিষ্টনাটক বৰ কম। ইয়াৰ কাৰণ কি? প্ৰতিভাৰ অভাব নে অভিজ্ঞতাৰ অভাব? নে আন কোনো কাৰণ? প্ৰতিভাৰ প্ৰসংগত মনত ৰাখিবলগীয়া

কথাটো হ'ল যে মানুহে জন্মৰ লগে লগে আটাইখিনি বস্তু লৈ নাহে, প্ৰতিভাৰ বিকাশ হয় আৰু তাৰ কাৰণে অধ্যয়ন, অধ্যৱসায় আৰু মনৰ দৃঢ়তাৰ প্ৰয়োজন। ইয়াৰ লগতে আছে অভিজ্ঞতাৰ কথাও, জীৱনৰ অভিজ্ঞতা গভীৰ নহ'লে, গভীৰ জীৱনবোধৰে মনটো সমৃদ্ধ নহ'লে ভাল শিল্পকৰ্মৰ সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। জীৱনৰ তৰল অভিজ্ঞতাৰে লিখা নাটকে মানুহৰ মনত আলোড়ন নোতোলে। তেনে নাটকৰ সংবেদন স্থায়ী নহয়। পঞ্চাছৰ দশকত ৰচিত আমাৰ নাটকখিনিলৈ চালেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব। সেই নাটকখিনিৰ বিষয় আৰু কৌশল উভয়তে ইব্‌ছেনৰ আদৰ্শ অনুসৰণ কৰা হৈছে। কিন্তু ইব্‌ছেনৰ নাটকৰ গভীৰতা তথা সাৰ্বজনীনতা আমাৰ নাটকত ৰক্ষা নপৰিল। সমস্যাৰ গভীৰতালৈ জুমি চাই অনুভূতিৰ গাঢ়তা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ চেষ্টা আমাৰ নাটকখিনিত প্ৰকাশ নাপালে। অভিজ্ঞতাৰ সীমাবদ্ধতা নিশ্চয় ইয়াৰ কাৰণে দায়ী। আটাইতকৈ ডাঙৰ কথাটো হ'ল, ভাল নাটকৰ কাৰণে দীৰ্ঘদিনীয়া সাধনাৰ প্ৰয়োজন। এখন বা দুখন নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশন কৰিলেই সুফল পোৱা যাব বুলি ভাবিব নোৱাৰি। আনকি, একেখন নাটকেই একাধিকবাৰ পৰিবেশন কৰিলেহে ভাল ফল আশা কৰিব পাৰি। সেইকাৰণে পৃথিৱীৰ কোনো দেশতে নাটকৰ সমৃদ্ধিশালী যুগ বৰকৈ অহা নাই। প্ৰতিভাশালী নাট্যকাৰ একোগৰাকীৰ আবিৰ্ভাৱ হৈছে বহুতো যুগৰ অন্তৰে অন্তৰে। শ্বেইক্সপীয়েৰৰ পাছত ভাল নাট্যকাৰ এগৰাকীৰ কাৰণে ইংৰাজসকলে কেইবাটাও যুগ অপেক্ষা কৰিব লগীয়া হৈছিল। অসমৰ দৰে ঠাইত সিমানখিনি আশা কৰাটো বোধকৰোঁ সমীচীন নহ'ব। কাৰণ, নাটকৰ কাৰণে একাগ্ৰতীয়া, নিৰবচ্ছিন্ন সাধনা ইয়াত সম্ভৱেই নহয়। সাধনাৰ কথা বাদেই দিলোঁ, নাটক আৰু অভিনয়ক লৈ জীৱন নিৰ্বাহ কৰা অথবা নাটক আৰু অভিনয়ক জীৱনৰ একমাত্ৰ বৃত্তি হিচাপে গ্ৰহণ কৰাৰ পৰিবেশ আমাৰ ইয়াত এতিয়াও সৃষ্টি হোৱা নাই। আনকি, ৰাষ্ট্ৰীয় নাট্য বিদ্যালয়ৰ পৰা যিসকলে প্ৰশিক্ষণ লৈ আহিছে তেওঁলোকেও জীৱিকাৰ বাবে আন পথৰ সন্ধান কৰিবলগীয়া হৈছে। অভিনয়ক তেওঁলোকে অৱসৰৰ এক বিদ্যা ৰূপেহে গ্ৰহণ কৰিছে। এই অৱস্থা আঁতৰ নোহোৱালৈকে অসমীয়া নাটকৰ ভৱিষ্যৎ বৰ উজ্জ্বল হ'ব বুলি ভাবিব নোৱাৰি।♦

স্বৰাজোত্তৰ অসমীয়া উপন্যাসৰ ধাৰা

দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পাছৰে পৰা অসমীয়া উপন্যাসৰ এটা নতুন যুগ আৰম্ভ হৈছে। এই যুগটোকে আধুনিক উপন্যাসৰ যুগ বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে। 'আধুনিক' শব্দটো ইয়াত ভাৰতীয় সাহিত্যৰ লগত সংগতি ৰক্ষা কৰিহে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। আধুনিকতাৰ আদৰ্শ সকলো ঠাইৰ সাহিত্যতে একে নহয়। ইউৰোপীয় উপন্যাস-সাহিত্যত 'আধুনিক উপন্যাস' বুলিলে যি ধাৰণা আৰু আদৰ্শৰ কথা মনলৈ অনা হয় তেনে ধাৰণা, দৃষ্টিভঙ্গী অথবা আদৰ্শ আগত ৰাখি 'আধুনিক' শব্দটো ইয়াত ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই। আচলতে, আপোন কালক প্ৰকাশ কৰাৰ দাবীত পুৰণি আদৰ্শৰ পৰা আঁতৰি আহি নতুন আদৰ্শ আৰু মূল্যবোধ গ্ৰহণ কৰাৰ চেষ্টাতেই আধুনিকতাৰ জন্ম। সেইকালৰ পৰা অসমীয়া উপন্যাসত আধুনিক যুগটোৰ সূত্ৰপাত হৈছে দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ঠিক পাছতেই। স্বাধীনতা লাভৰ পাছত এই নতুন দৃষ্টিভঙ্গীৰে লিখা উপন্যাসৰ সুঁতিটো ক্ৰমে বহল হৈ আহিল। ভাববস্তু আৰু ৰূপবস্তু উভয়তে চমকপ্ৰদ উন্নতি পৰিদৃষ্ট হ'ল। স্বাধীনতা লাভৰ লগে লগে নতুন চিন্তাধাৰাৰ প্ৰৱেশে কথাবস্তুৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি কৰিলে। বিদেশী লেখকসকলৰ সম্পৰ্ক অধিক গাঢ় হৈ উঠাত তেওঁলোকৰ আৰ্হিয়ে উপন্যাসৰ ৰূপ-বৈচিত্ৰ্যত সহায় কৰিলে। মনস্তত্বৰ অধ্যয়নে অৱচেতনৰ গোপন কক্ষত থকা সত্য উদঘাটনৰ পথ মুকলি কৰি দিলত চৰিত্ৰ নতুন ৰূপত উদ্ভাসি উঠিল। আনহাতে, অৰ্থনৈতিক সংকটৰ তীব্ৰতাই মানুহৰ সমাজ-চেতনা জাগ্ৰত কৰি সামাজিক উপন্যাসৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বাতাবৰণ গঢ়ি তুলিলে। মহাযুদ্ধই সৃষ্টি কৰা আৰ্থ-সামাজিক সমস্যাবোৰৰ পৰিণতিস্বৰূপে সামাজিক জীৱন বিপৰ্যস্ত হৈ পৰিল। অৰ্থনৈতিক বৈষম্য, সামাজিক অবিচাৰ প্ৰমুখ্যে ভালেমান সমস্যাই জটিল ৰূপ ধাৰণ কৰিলে। এইবোৰে লেখকসকলক সামাজিক দায়িত্বৰ প্ৰতি অধিক সজাগ কৰিলে। পূৰ্বৰ ঐতিহাসিক প্ৰসংগৰ পৰা আঁতৰি আহি অৰ্থাৎ অতীতলৈ ঘূৰি নচাই তেওঁলোকে সামাজিক প্ৰসংগৰ প্ৰতি মনোযোগ দিলে। ফলস্বৰূপে, স্বাধীনতা লাভৰ পাছৰে পৰা কেইবাটাও দশকলৈ ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ দৈন্য অনুভূত হ'ল। অৰ্থনৈতিক জীৱনৰ হতাশাগ্ৰস্ততা ঐতিহাসিক ধাৰাটোৰ প্ৰতি অনাদৰ আৰু অনীহাৰ প্ৰধান কাৰণ। অৱশ্যে, সত্তৰ আৰু আশীৰ দশকত কেইখনমান ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ

আবিৰ্ভাৱে এই দিশত নতুন আশাৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। নতুন সামাজিক চেতনাৰে ইতিহাসক পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰাৰ চেষ্টা এই উপন্যাসখিনিত আছে।

বীণা বৰুৱা (বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা) ৰ 'জীৱনৰ বাটত' (১৯৪৪)উপন্যাসৰ সময়ৰে পৰা অসমীয়া উপন্যাসৰ নতুন যুগটো আৰম্ভ হৈছে। দৈনন্দিন জীৱনৰ সৰু-সুৰা ঘটনাৰ আধাৰতো যে সুখপাঠ্য, সংবেদনশীল কাহিনী ৰূপায়ণ কৰিব পাৰি তাৰ দৃষ্টান্ত পোনতে দাঙি ধৰিলে এইখন উপন্যাসেই। ইয়াত আছে এজনী কৰ্মকুশলা, মাৰ্জিত ৰুচিবোধসম্পন্না গাঁৱলীয়া ছোৱালীৰ কাহিনী, যিয়ে সকলোপ্ৰকাৰৰ হতাশা আৰু লাঞ্ছনাৰ মাজতো অসীম ধৈৰ্য্য আৰু সহিষ্ণুতাৰে জীৱনৰ মুখামুখি হৈছে। গ্ৰাম্য জীৱনৰ বাস্তৱধৰ্মী বিশদ বৰ্ণনা, অসমীয়া সামাজিক জীৱনৰ বিভিন্ন দিশৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ- সৃষ্টি, সৰস, প্ৰত্যয়শীল প্ৰকাশভংগী আৰু মানৱিক আৱেদনেৰে পুষ্ট উপ্যাসখনত পৰম্পৰাগত অসমীয়া সমাজৰ আটাইবোৰ দিশেই জীৱন্ত হৈ উঠিছে, যোগাত্মক অথবা ঋণাত্মক প্ৰৱণতাযুক্ত কোনো দিশেই ঔপন্যাসিকৰ দৃষ্টিৰ পৰা বাদ পৰি যোৱা নাই। অৱশ্যে, কাহিনীৰ মাজেদি অনুৰণিত হৈ থকা নৈতিক সুৰটোৰ পৰাই অনুমান কৰি ল'ব পাৰি যে লেখকৰ উদ্দেশ্য যোগাত্মক শক্তিসমূহৰ অনুসন্ধান, মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহৰ প্ৰতি সন্মান প্ৰদৰ্শন। ৰমণীয় গ্ৰামীণ পৰিৱেশ, নিখুত থলুৱা পৰিস্থিতি আৰু প্ৰয়োজনীয় শিল্প- চাতুৰ্যৰে 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসে বঙলা সাহিত্যৰ বিভূতিভূষণ বন্দ্যোপাধ্যায় আৰু মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ৰ উপন্যাস কেইখনৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে। তেওঁলোকৰ উপন্যাসৰ দৰে এইখন উপন্যাসৰো প্ৰাণশক্তি বাস্তৱতা, বাস্তৱতাৰ মাথোন চাক্ষুষ ফালটো নহয়, আন্তৰিক ফালটোও।

'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসে গ্ৰাম্য পটভূমিত সামাজিক বাস্তৱতাক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা উপন্যাসৰ পথটো চিকুণাই দিলে। এই পথ অনুসৰণ কৰা ভালেমান উপন্যাসৰেই প্ৰধান উপজীব্য হ'ল গ্ৰাম্য জীৱনৰ আৱেগ-অনুভূতি, আদৰ্শবাদিতা, গ্ৰাম্য সমাজৰ পৰম্পৰাগত মূল্যবোধবোৰৰ অৱক্ষয় আৰু আধুনিক নাগৰিক সভ্যতাৰ প্ৰৱেশে গ্ৰাম্য জীৱনধাৰালৈ অনা পৰিবৰ্তন। হিতেশ ডেকাৰ 'আজিৰ মানুহ' (১৯৫২), ঘনকান্ত গগৈৰ 'সোণৰ নাঙল' (১৯৫৬), চৈয়দ আব্দুল মালিকৰ 'সূৰুযমুখীৰ স্বপ্ন' (১৯৬০), লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ 'গঙ্গা চিলনীৰ পাখি' (১৯৫৬), হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'হালধীয়া চৰায়ে বাওধান খায়' (১৯৭৩), অতুলানন্দ গোস্বামীৰ 'নামঘৰীয়া' (১৯৯০)

এই ধাৰাৰ কেইখনমান জনপ্ৰিয় উপন্যাস। চৈয়দ আব্দুল মালিক এই সময়ৰ আটাইতকৈ প্ৰসিদ্ধ ঔপনাসিক। ৰোমান্টিক প্ৰণয়, সামাজিক বাস্তৱতা, মনস্তত্ত্ব, জীৱনচৰিত ইত্যাদি বিভিন্ন বিষয়ক লৈ তেওঁ তিনি কুৰিৰো অধিক উপন্যাস ৰচনা কৰিছে। মানৱীয় প্ৰেম এই আটাইবোৰ উপন্যাসৰে আধাৰ। 'সূৰুযমুখীৰ স্বপ্ন' মালিকৰ এখন অতি সুখপাঠ্য উপন্যাস। ধনশিৰী নদীৰ পাৰৰ এখন মুছলমান গাঁৱক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচনা কৰা এই উপন্যাসখনত গাঁৱৰ কৃষিজীৱী লোকৰ সুখ-দুখ, আবেগ-অনুভূতি, আশা-আকাংক্ষা জীৱন্ত ৰূপত দাঙি ধৰা হৈছে। কাব্যিক, আবেগসিক্ত ভাষা উপন্যাসখনৰ সংবেদনশীলতাৰ আন এটি প্ৰধান কাৰণ। সময়ৰ সোঁতত গ্ৰাম্য জীৱনলৈ অহা পৰিৱৰ্তনৰ চিত্ৰ অধিক সজীৱ, প্ৰত্যয়শীল আৰু কলাসন্মত ৰূপত প্ৰকাশ পালে দেৱেন্দ্ৰ নাথ আচাৰ্যৰ 'অন্য যুগ অন্য পুৰুষ' (১৯৭০) আৰু হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'পিতা-পুত্ৰ' (১৯৭৫) ৰ লেখীয়া উপন্যাসত। প্ৰথমখনত গ্ৰাম্য জীৱনৰ ক্ষীপ্ৰ আধুনিকীকৰণৰ ফলত পৰম্পৰাগত আচাৰ-নীতি আৰু মূল্যবোধবোৰ ক্ৰমে লোপ পাই অহা এখন পৰিৱৰ্তনমুখী সমাজৰ আলেখ্য আৰু দ্বিতীয়খনত প্ৰাচীন আৰু নতুন পুৰুষৰ মাজত সংঘটিত হোৱা বিৰোধ, পিতা আৰু পুত্ৰৰ মাজত গঢ়ি উঠা আদৰ্শৰ ব্যৱধান বিষয়োপযোগী ভংগিমাৰে ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। 'পিতা-পুত্ৰ'ৰ মূল প্ৰসংগ আৰু ইয়াৰ লগত জড়িত হৈ থকা জীৱন-জিজ্ঞাসাই টুৰ্গেনিভৰ 'ফাদাৰ এন্ড ছন্‌ছ্' উপন্যাসৰ স্মৃতি মনলৈ আনে। সন্দেহ নাই, 'ফাদাৰ এন্ড ছন্‌ছ্' এক অননুকৰণীয় শিল্পকৰ্ম। ইয়াৰ সুশৃংখল, নিটোল পৰিকল্পনা, মহাকাব্যিক আবেদন আৰু কাব্যিক স্পন্দন সকলো কালৰ ঔপন্যাসিকৰেই ঈৰ্ষাৰ বস্তু। তথাপি, উপন্যাস দুখনৰ কাহিনীত জড়িত হৈ থকা লেখকদ্বয়ৰ জীৱনসম্পৰ্কীয় দৃষ্টিভংগী তুলনা কৰি চোৱাৰ থল আছে।

জনজাতীয় জীৱনৰ আধাৰত বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'ইয়াৰুইংগম' (১৯৬০)ৰ নাম প্ৰথমে মনলৈ আহে। ভট্টাচাৰ্যই ঔপন্যাসিক জীৱন আৰম্ভ কৰিছিল 'ৰাজপথে ৰিঙিয়ায়' (১৯৫৫) নামৰ এখন ৰাজনৈতিক চেতনাযুক্ত উপন্যাসেৰে। ১৯৪৭ চনৰ পোন্ধৰ আগষ্টৰ ৰাজনৈতিক স্বাধীনতাৰ নিষ্ফলতা প্ৰতিপন্ন কৰি সমাজবাদী দৃষ্টিৰে লেখকে ইয়াত নিজস্ব ৰাজনৈতিক মতবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। সমাজবাদী দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতিফলন ঘটা তেওঁৰ আন দুখন বিখ্যাত উপন্যাস হ'ল 'মৃত্যুঞ্জয়' (১৯৭০) আৰু 'প্ৰতিপদ' (১৯৭০)। প্ৰথমখন ভাৰতৰ স্বাধীনতা যুঁজৰ শেষ স্তৰ

অৰ্থাৎ বিয়াল্লিছৰ গণ-আন্দোলনৰ সময়ত নগাঁও জিলাত সংঘটিত এটি বাস্তৱ ঘটনাক কেন্দ্ৰ কৰি আৰু দ্বিতীয়খন আন এক বাস্তৱ ঘটনা ইংৰাজৰ ৰাজত্ব-কালত ডিগবৈ তেল শোধনাগাৰত সংঘটিত শ্ৰমিক ধৰ্মঘটক কেন্দ্ৰ কৰি ৰচিত। ঔপন্যাসিক হিচাপে ভট্টাচাৰ্যৰ সূক্ষ্ম জীৱনবোধ আৰু শিল্পৰুচিৰ পৰিচয় প্ৰকাশ পায় 'ইয়াৰুইংগমত' নগাসকলৰ জীৱন-পথৰ লগত জড়িত বিশ্বাস, আচাৰ-নীতি আদিৰ সূক্ষ্ম বিৱৰণ উপন্যাসখনে দাঙি ধৰিছে আৰু লগতে দাঙি ধৰিছে এখন স্বাধীন নগাৰাজ্যৰ দাবী তোলা এচাম নগাৰ বিদ্ৰোহী কাৰ্যকলাপৰ আভাস। হিংসাত্মক কাৰ্যত জড়িত বিদ্ৰোহী দলটোৰ বিপৰীতে থিয় কৰোৱা হৈছে শান্তিকামী দলটো। এই দল দুটাৰ পৰস্পৰ বিৰোধী আদৰ্শৰ মাজেদি আৰু প্ৰেম আৰু প্ৰতিশোধৰ আদৰ্শগত সংঘৰ্ষৰ মাজেদি উপন্যাসখনৰ প্ৰণয় কাহিনীটোৱে গতি কৰিছে। ইয়াতেই মূৰ্ত হৈ উঠিছে লেখকৰ সুগভীৰ মানৱীয় চিন্তাৰ এক মহৎ জীৱন-জিজ্ঞাসা। ৰাস্মা বৰুৱা (বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা) ৰ 'সেউজী পাতৰ কাহিনী' (১৯৫৮) চাহ বাগিচাৰ শ্ৰমিকসকলৰ জীৱনৰ আধাৰত ৰচিত প্ৰথম উপন্যাস। একেগৰাকী লেখকৰ 'জীৱনৰ বাটত' উপন্যাসৰ সমানে ইয়াৰ কাহিনীটো নিটোল নহলেও লেখকৰ বাস্তৱবোধে ইয়াতো সমান দক্ষতাৰেই ক্ৰিয়া কৰিছে। উমাকান্ত শৰ্মাৰ 'এজাক মানুহ এখন অৰণ্য' (১৯৮৬) চাহ বাগিচাৰ শ্ৰমিকৰ জীৱন-কাহিনীক লৈ লিখা আন এখন বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ উপন্যাস। ঊনবিংশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্ধত সুদূৰ দক্ষিণ আৰু মধ্যভাৰতৰ পৰা অশেষ দুখ-কষ্ট অতিক্ৰম কৰি অহা এই লোকসকলে কিদৰে লাহে লাহে অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰবাহৰ লগত আত্মীয়তা স্থাপন কৰিলে তাৰ এক জীৱন্ত, হৃদয়গ্ৰাহী বৰ্ণনা উপন্যাসখনত আছে। আচলতে, উপন্যাসখন এটা যুগৰ সামাজিক জীৱনৰ এক ঐতিহাসিক দলিল। যোগেশ দাসৰ 'ডাৱৰ আৰু নাই' (১৯৫৫), বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'কালৰ হুমুনিয়া' (১৯৮২), শীলভদ্ৰৰ 'তৰংগিনী' (১৯৮০), কুমাৰ কিশোৰৰ 'ৰঙা তেজ কলা ৰং' (১৯৮৫) প্ৰমুখ্যে কেইবাখনো উপন্যাসত আংশিক ৰূপত হ'লেও চাহ শ্ৰমিকৰ জীৱন প্ৰতিফলিত হৈছে।

যোগেশ দাসৰ 'ডাৱৰ আৰু নাই' পঞ্চাছৰ দশকৰ এখন বিখ্যাত উপন্যাস আৰু দ্বিতীয় মহাসমৰৰ পটভূমিত লিখা একমাত্ৰ অসমীয়া উপন্যাস। মহাসমৰৰ বিধ্বংসী পৰিণামে অসমীয়া সামাজিক জীৱনৰ মূল ভেটিটোতেই আঘাত কৰে। যুদ্ধৰ পৰিণাম, মানৱীয় মূল্যবোধবোৰৰ অৱমাননা আৰু নৈতিকতাৰ সংকট। 'ডাৱৰ

আৰু নাই' ৰ কাহিনী এই সংকটৰ আধাৰত নির্মিত। যুদ্ধৰ প্রবল ঢৌৱে এচাম মানুহক জীৱনৰ কদর্য পথটোলৈ ঠেলি দিছিল। যুদ্ধৰ সময়ৰ অনাটনৰ সুযোগ লৈ দুর্নীতিত লিপ্ত হোৱা এই লোকসকলে জীৱনৰ নৈতিক ফালটোলৈ পিঠি দিছিল। তেওঁলোকৰ পথতেই সৰহভাগ মানুহ উটি গৈছিল। কিন্তু তেওঁলোকৰ বিপৰীতে, জীৱনৰ নৈতিক আদর্শ অটুট ৰাখিবলৈ বিচৰা, সনাতন মূল্যবোধৰ ওপৰত আস্থাশীল দুই-এজনে জঘন্য পৰিস্থিতিৰ ওচৰত আত্মসমর্পণ কৰিবলৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল। 'ডাৱৰ আৰু নাই' ৰ কাহিনী আগবঢ়াই নিয়া হৈছে তেনে এক সংঘর্ষৰ মাজেদি। কাহিনীত প্রাধান্য পোৱা মানৱিক মূল্যবোধ আৰু তাৰ মাজেদি মূর্ত হৈ উঠা জীৱনৰ গভীৰ উপলব্ধি উপন্যাসখনৰ সংবেদনশীলতাৰ প্রধান কাৰণ।

ষাঠিৰ দশকৰপৰা এতিয়ালৈকে জনজাতীয় জীৱনৰ আধাৰত ভালেখিনি উপন্যাস ৰচনা কৰা হৈছে। পঞ্চাছৰ দশকতে প্রকাশ পোৱা 'বিদ্রোহী নগাৰ হাতত' (১৯৫৮) ৰলেখক কৈলাস শর্মাই ষাঠি আৰু সত্তৰৰ দশকত নগা জীৱন-ধাৰণক লৈ আৰু দুখন উপন্যাস ৰচনা কৰে। কার্বি আলং জিলাৰ ৰংমিলি নামৰ গাওঁখনৰ পটভূমিত লিখা ৰং বং তেৰাঙৰ 'ৰংমিলিৰ হাঁহি' (১৯৮২) ত কার্বি জনজাতীয় সমাজখন সাৱলীল ভাষাৰে দাঙি ধৰা হৈছে। এই ধাৰাৰ অন্যান্য উপন্যাসৰ ভিতৰত অৰুণাচলী লেখক লুম্মেৰ দাইৰ আদিসকলক লৈ লিখা 'পাহাৰৰ শিলে শিলে' (১৯৬১) আৰু 'পৃথিৱীৰ হাঁহি' (১৯৬৩), খাছী জীৱনক লৈ লিখা অমূল্য বৰুৱাৰ 'উ-খুন জংঙা' (১৯৭৩), চেৰদুকপেন সকলক লৈ লিখা য়েছে দৰজে ঠংচি ৰ 'চমন' (১৯৮১) আৰু 'লিঙুঝিক' (১৯৮৩), মিচিং জীৱনৰ পটভূমিত ৰচিত স্বর্ণবৰাৰ 'সোৱণশিৰিত বেলৰ উকি' (১৯৯০), আৰু যতীন মিপুনৰ 'মিক্‌চিজিলি' (১৯৯৩), ডিমাচাসকলক লৈ লিখা নগেন্দ্র নাথ বৰুৱাৰ 'গাজাউডিছা' (১৯৮৪) আৰু স্বর্ণবৰাৰ 'ডিয়ুং নদীৰ গীত' (১৯৮৫), বড়োসকলক লৈ ৰচনা কৰা উমাকান্ত শর্মাৰ 'ভাৰশু পখীৰ জাক' (১৯৯২) আৰু মিজো-জীৱনক লৈ লিখা দীপক কুমাৰ বৰকাকতিৰ 'ডিকটন' আদিৰ নাম ল'ব পাৰি।

পাশ্চাত্যত 'আধুনিক উপন্যাস' বুলিলে যি কেইটা বৈশিষ্ট্যলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱা হয় সেই বৈশিষ্ট্যকেইটাৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে প্রফুল্লদত্ত গোস্বামীৰ 'কেঁচা পাতৰ কঁপনি' (১৯৫২) য়ে। প্রচলিত উপন্যাসৰ সুসংহত কাহিনী তথা বাহ্যিক ঘটনাৰ

পৰিবৰ্তে চৰিত্ৰৰ মনৰ ভিতৰত সংঘটিত হৈ থকা ক্ৰিয়া-কলাপৰ ওপৰত গুৰুত্ব দি নায়কৰ অসংলগ্ন চেতনাৰ প্ৰবাহ ইয়াত দাঙি ধৰা হৈছে। উপন্যাসখনত আছে সময়ৰ সোঁতত নিজকে খাপ খুৱাব নোৱৰা উৎপল নামৰ এজন যুৱকৰ মানসিক অস্থিৰতাৰ প্ৰকৃতি আৰু তাৰ লগতে এটা বেদনাপীড়িত যুগৰ অনুভূতি। এই পদ্ধতিৰে চৰিত্ৰৰ মনৰ বতৰা দিয়াৰ চেষ্টা কৰা হৈছে চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ 'এদিন' (১৯৬৯), শীলভদ্ৰৰ 'অনুসন্ধান' (১৯৮৭) আৰু ভূপেন্দ্ৰনাৰায়ণ ভট্টাচাৰ্যৰ 'মৰুদ্যান' (১৯৯১) তো। বুঢ়া মানুহৰ মনস্তত্ত্ব, শাৰীৰিক দুৰ্বলতা আৰু নিসংগতাৰ ফলত সৃষ্টি হোৱা মনৰ অৱস্থা বৰ মনোৰমভাবে প্ৰকাশ পাইছে হোমেন বৰগোহাঞিৰ 'অস্তৰাগ' (১৯৮৬) ত।

আঞ্চলিক আৰু জীৱনীমূলক উপন্যাস সাম্প্ৰতিক অসমীয়া উপন্যাসৰ দুটা বিশিষ্ট ধাৰা। নৱকান্ত বৰুৱাৰ 'কপিলীপৰীয়া সাধু' (১৯৫৪), নিৰুপমা বৰগোহাঞিৰ 'সেই নদী নিৰৱধি' (১৯৬৩), শীলভদ্ৰৰ 'মধুপুৰ' (১৯৭১) আৰু মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ 'দঁতাল হাতীৰ উঁয়ে খোৱা হাওদা' (১৯৮৮) আঞ্চলিক উপন্যাসৰ কেইটামান ভাল উদাহৰণ। 'দঁতাল হাতীৰ উঁয়ে খোৱা হাওদা'ৰ বিষয়, দক্ষিণ কামৰূপৰ এটা অঞ্চলৰ উৰ্বলি যোৱা এখন সমাজ। এখন বৈষ্ণৱ সত্ৰৰ আশে-পাশে সামন্তযুগীয়া প্ৰথাৰে গঢ় লৈ উঠা এই সমাজখন ইয়াত জীৱন্ত হৈ উঠিছে। বাস্তৱৰ বলিষ্ঠ প্ৰকাশ আৰু গভীৰ মানৱতাবাদী দৃষ্টি এইখন উপন্যাসৰেই নহয়, 'নীলকণ্ঠী ব্ৰজ' (১৯৭৬), 'মামৰে ধৰা তৰোৱাল' (১৯৮০) ৰ দৰে লেখিকাৰ অন্যান্য উপন্যাসৰো বৈশিষ্ট্য। ষাঠিৰ দশকত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ জীৱনৰ আধাৰত ৰচিত আব্দুল মালিকৰ 'ৰূপতীৰ্থৰ যাত্ৰী' (১৯৬৩) ৰে আৰম্ভ হোৱা জীৱনীমূলক উপন্যাসৰ ধাৰাটোৰ সমৃদ্ধিত সহায় কৰে শংকৰ-মাধৱৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা কেইবাখনো উপন্যাসে। মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ আধাৰত আৰু প্ৰধানকৈ তেওঁৰ জীৱনৰ শেষৰ ফালৰ সংকটপূৰ্ণ কাল এছোৱাক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা মেদিনী চৌধুৰীৰ 'বণ্ডুকা বেহাৰ' (১৯৭৬), শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ আধাৰত ৰচিত আব্দুল মালিকৰ 'ধন্য নৰ তনু ভাল' (১৯৮৬) আৰু একেগৰাকী লেখকৰে মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ আধাৰত ৰচিত 'প্ৰেম অমৃতৰ নদী' (১৯৯১). শংকৰদেৱৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা লক্ষ্মীনন্দন বৰাৰ 'যাকেৰি নাহিকে উপাম' (১৯৯৩) আৰু একেগৰাকী লেখকৰে মাধৱদেৱৰ

জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা 'সেহি গুণনিধি' (১৯৯৯) সুখপাঠ্য জীৱনীভিত্তিক উপন্যাস। 'ধন্য নৰ তনু ভাল', 'যাকেৰি নাহিকে উপাম' আৰু 'সেহি গুণনিধি'ত শংকৰদেৱৰ আৰু মাধৱদেৱৰ সমগ্ৰ জীৱনৰ কাহিনী সামৰি লোৱা হৈছে। কিন্তু প্ৰেম অমৃতৰ নদীৰ কাহিনীত মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ এছোৱাহে অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। শংকৰদেৱৰ মহাপ্ৰয়াণৰ পাছত মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ কালছোৱা। মেদিনী চৌধুৰীৰ 'ফেৰেংগাদাও' (১৯৮২), প্ৰদীপ শইকীয়াৰ 'ওমৰখায়াম' (১৯৮৭), তিলোত্তমা মিশ্ৰৰ 'স্বৰ্ণলতা' (১৯৯১) নিৰুপমা বৰগোহাঞিৰ 'অভিযাত্ৰী' (১৯৯৩) আৰু চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ 'তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা' (১৯৯২) অন্যান্য লোকৰজীৱনক লৈ লিখা এই ধাৰাৰ আন কেইখনমান উপন্যাস।

ঐতিহাসিক উপন্যাসেৰে অসমীয়া উপন্যাসৰ ইতিহাস আৰম্ভ হৈছিল যদিও, স্বাধীনতা লাভৰ পাছৰে পৰা ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ ধাৰাটো প্ৰায় নাইকিয়া হৈ যোৱাৰ উপক্ৰম হয়। কিন্তু ষাঠিৰ দশকৰ পাছত প্ৰকাশিত কেইবাখনো ঐতিহাসিক উপন্যাসে এই ধাৰাটোত নতুনকৈ প্ৰাণ-সঞ্চাৰ কৰিছে। ত্ৰৈলোক্য ভট্টাচাৰ্যৰ 'সাঁচিপাতৰ পুথি' (১৯৭৩) আৰু 'চৰাইদেও' (১৯৭৭), নৱকান্ত বৰুৱাৰ 'ককাদেউতাৰ হাড়' (১৯৭৩), দেৱেন্দ্ৰনাথ আচাৰ্যৰ 'কালপুৰুষ' (১৯৭৬) আৰু 'জংগম' (১৯৮২) ধীৰেন বৰঠাকুৰৰ 'বাঈচাহেবা' (১৯৮০) আৰু শেহতীয়া ভাবে প্ৰকাশিত পূৰবী বৰমূদৈৰ 'ৰূপোৱালী নৈৰ সোণোৱালী ঘাট' (২০০১) ইয়াৰ উদাহৰণ। সন্তোষৰ কথা যে ইতিহাসক পুননিৰ্মাণ কৰাৰ চেষ্টা এই উপন্যাসখিনিত আছে। আচলতে, ষাঠিৰ দশকত প্ৰকাশিত পদ্ম বৰকটকীৰ 'কোনো খেদ নাই' (১৯৬৩) তে এই প্ৰৱণতা আৰম্ভ হৈছিল। তদুপৰি, 'ককাদেউতাৰ হাড়' প্ৰমুখ্যে কেইবাখনো উপন্যাসত লেখকৰ ইতিহাস-চেতনা এটা মন কৰিবলগীয়া কথা। অতীতক মাথোন অতীত হিচাপে নাচাই বৰ্তমানৰ লগত অতীতক সংযুক্ত কৰাৰ চেষ্টা ইয়াত আছে। পৌৰাণিক চৰিত্ৰক নতুন দৃষ্টিৰে চোৱাৰ আৰু বৰ্তমানৰ লগত সংযুক্ত কৰাৰ চেষ্টাও দুই-এখন উপন্যাসত চকুত পৰিছে। চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ 'মহাৰথী' (১৯৯২) ৰ নাম এই প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিব পাৰি।

উল্লিখিত ধাৰাসমূহৰ উপৰিও ৰোমাণ্টিক প্ৰেমৰ অনুভূতি প্ৰকাশক প্ৰণয়মূলক উপন্যাসৰ এটি ধাৰা অসমীয়া উপন্যাসত চলি আহিছে। ষাঠি আৰু সত্তৰৰ দশকত প্ৰকাশিত নিৰোদ চৌধুৰীৰ উপন্যাসসমূহে এই ধাৰাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে।

আশী আৰু নৈব্বৈৰ দশকত গভীৰ মানৱতাবাদী দৃষ্টিৰে লিখা কেইবাখনো সুখপাঠ্য উপন্যাস প্ৰকাশিত হৈছে। ফণীন্দ্ৰকুমাৰ দেৱ চৌধুৰীৰ 'অনুৰাধাৰ দেশ' (১৯৮৯), অৰুপা পটংগীয়া কলিতাৰ 'অয়নান্ত' (১৯৯৪) দেৱব্ৰত দাসৰ 'বৰষাৰ প্ৰথম সুবাস' (১৯৯৬) আৰু 'ফুল আৰু চৰাইৰ ঠিকনা' (১৯৯৬) পূৰবী বৰমূদৈৰ 'গজৰাজ, প্ৰেম আৰু বন্দীত্ব' (১৯৯৯) ইয়াৰ উদাহৰণ।

অসমীয়া উপন্যাসৰ ইতিহাসে এশ বছৰ অতিক্ৰম কৰিছে। এই ইতিহাস পৰ্য্যালোচনা কৰি চালে সহজে বুজিব পাৰি যে স্বাধীনতা লাভৰ পাছত অসমীয়া উপন্যাসৰ গতি-প্ৰকৃতি সম্পূৰ্ণভাবে সলনি হৈছে। কল্পনা আৰু ৰোমাঞ্চৰ জগতৰ পৰা উপন্যাসে নিত্যদিনৰ সাধাৰণ কাম-কাজৰ মাজলৈ গতি কৰিছে। ভাববস্তু আৰু ৰূপবস্তুৰ বিচিত্ৰতাৰে বিভিন্ন ধাৰাৰ উপন্যাস ৰচিত হৈছে। সিমানেই নহয়, কেইগৰাকীও প্ৰতিশ্ৰুতিসম্পন্ন নতুন লেখক-লেখিকাই ইতিমধ্যে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। আশা কৰা হৈছে, তেওঁলোকৰ সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণ শক্তি, নান্দনিক দৃষ্টিবোধ আৰু সাৱলীল প্ৰকাশভংগীয়ে অসমীয়া উপন্যাসৰ জেউতি আৰু চৰাব।◆

অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণেতা ৰূপে মহেশ্বৰ নেওগ

অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ ইতিহাসত মহেশ্বৰ নেওগ এক বিৰল প্ৰতিভা। ভাষা, সাহিত্য, ধৰ্ম, দৰ্শন, সংগীত, নৃত্য, নাট, চিত্ৰকলা, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য এই আটাই ক্ষেত্ৰতে সমান দক্ষতাৰে বিচৰণ কৰিব পৰা একমাত্ৰ ব্যক্তিগৰাকী আছিল মহেশ্বৰ নেওগ। তেওঁৰ অধ্যয়নৰ বিস্তৃতি আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰ গভীৰতাই পণ্ডিত সমাজত বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰিছিল। অসমৰ সমাজ আৰু সংস্কৃতি নেওগৰ নখ-দৰ্পণত আছিল। অসমৰ সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰাৰ কাৰণে তেওঁ নিৰন্তৰভাৱে জীৱনজোৰা সাধনা কৰিছিল। নেওগৰ প্ৰতিভাৰ জেউতি অনেক ক্ষেত্ৰলৈ বিস্তাৰিত হ'লেও তেওঁৰ সৃষ্টি প্ৰধানকৈ নিবদ্ধ হৈছিল দুটা দিশত - শংকৰী যুগৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ গৱেষণা আৰু প্ৰাচীন আপুৰুগীয়া গ্ৰন্থৰ সম্পাদনা। শংকৰী সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰণালী-বদ্ধ অধ্যয়ন আৰু গৱেষণাৰে তেওঁ আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ মান উন্নত কৰি থৈ গৈছে। শংকৰদেৱ আৰু শংকৰদেৱৰ লগত জড়িত নৃত্য-গীত, নাট আদিক সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়লৈ লৈ যোৱাত নেওগৰ বৰঙণি সাংস্কৃতিক ইতিহাসত স্মৰণীয় হৈ ৰ'ব। প্ৰাচীন সাঁচিপতীয়া, তুলাপতীয়া পুথিৰ উদ্ধাৰ আৰু বিজ্ঞানসন্মত সম্পাদনাৰে তেওঁ অসমৰ সাংস্কৃতিক সম্পদ সমৃদ্ধ কৰাই নহয়, অসমীয়া সাহিত্যত নতুন দিগন্তও মুকলি কৰিছে।

মহেশ্বৰ নেওগৰ অন্য এক পৰিচয়, তেওঁ অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণেতা। 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা' (১৯৬২) তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ মাজভাগৰ এখন মূল্যৱান গ্ৰন্থ। নেওগৰ আগতে দেৱেন্দ্ৰ নাথ বেজবৰুৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ডিম্বেশ্বৰ নেওগ, সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মালৈকে কেইগৰাকীও পণ্ডিতে অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণয়ন কৰিছিল। কিন্তু সেইসকল লেখকৰ লগত নেওগৰ দৃষ্টিভংগীৰ পৃথকতা আছে, মাথোন প্ৰকাশভংগীৰ ফালৰ পৰাই নহয়, বিচাৰ-বুদ্ধিৰ ফালৰ পৰাও। নিচেই কম কথাৰে একোখন পুথিৰ তাৎপৰ্য আৰু সাহিত্যিক মূল্য নিৰূপন কৰি দেখুৱাটো নেওগৰ গ্ৰন্থখনৰ এটি বিশেষত্ব। সাহিত্যৰ যুগ-বিভাজনৰ ক্ষেত্ৰতো নেওগে পূৰ্বসূৰীসকলৰ পৰা আঁতৰি আহি নিজস্ব মত প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে।

সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণয়ন কৰা অতি কষ্টসাধ্য কাম। প্ৰথম কথা, সাহিত্যৰ

অগ্রগতিৰ ধাৰা পৰিস্ফুট কৰি তুলিব লাগিলে সকলো প্ৰকাৰৰ সাহিত্য কৰ্মৰ লগত সম্যকভাৱে পৰিচিত হ'ব লাগে। দ্বিতীয়তে, সাহিত্যৰ ইতিহাস মানেতো কিছুমান গ্ৰন্থৰ তালিকা নহয়। সমাজৰ লগত সাহিত্য অবিচ্ছেদ্যভাৱে জড়িত। সমাজৰ ধ্যান-ধাৰণাই সাহিত্যৰ গতিপথ নিৰ্ণয় কৰে। গতিকে প্ৰতিখন গ্ৰন্থৰ আঁৰত থকা সমাজখনৰ বিষয়ে সূক্ষ্মভাৱে অধ্যয়ন নকৰিলে সাহিত্যৰ মূল্যায়ন সঠিক আৰু সম্পূৰ্ণ হ'ব নোৱাৰে। অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণয়নৰ ক্ষেত্ৰত আৰু কিছুমান অসুবিধা আছে। পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ আটাইবোৰ তথ্য এতিয়ালৈকে পোহৰলৈ অহা নাই। নেওগে নিজে ভবামতেও, পুৰণি সাহিত্যৰ অনুসন্ধান সম্পূৰ্ণ নোহোৱালৈকে অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী শুদ্ধ হ'ব নোৱাৰে ('অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ৰ 'নিবেদন' দ্ৰষ্টব্য)। পুৰণি পুথি-পত্ৰবোৰ উদ্ধাৰ কৰি চালি-জাৰি চালে আনকি অসমীয়া সাহিত্যৰ উৎপত্তিৰ ধাৰণাই সলনি হৈ যাব পাৰে। এতিয়ালৈকে লিখি উলিওৱা ইতিহাস কেইখনত অসমীয়া সাহিত্যৰ লিখিত ৰূপ, চতুৰ্দশ শতিকাৰ পৰা দেখুৱা হৈছে। কিন্তু হেম সৰস্বতী, মাধৱ কন্দলি আদি কবিসকলৰ পৈণত ভাষা আৰু সাৱলীল ছন্দলৈ চাই অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাসৰ পম খেদি আৰু কিছু দূৰলৈ উভতি যোৱাৰ থল আছে। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰতো সমস্যা নথকা নহয়। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ আদৰ্শত গঢ় লৈ উঠিছে। ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ প্ৰেৰণা লৈ অসমীয়াতো নতুন নতুন ধাৰা আৰু কৌশল প্ৰৱৰ্তন কৰা হৈছে। গতিকে, আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰকৃত মূল্যায়ন ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ সুগভীৰ অধ্যয়নৰ অবিহনে সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে।

অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণয়ন কৰাৰ কাৰণে মহেশ্বৰ নেওগেই আছিল সবাতোকৈ যোগ্য ব্যক্তি। কাৰণ, ইতিহাস ৰচকৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য তিনিটা গুণ -- বৈজ্ঞানিক দৃষ্টি, শুদ্ধ তথ্য পৰিবেশন কৰাৰ আগ্ৰহ আৰু ইতিহাস- চেতনা নেওগৰ তেজৰ লগত মিহলি হৈ আছিল। তেওঁ পুৰণি সাহিত্যৰ কোনো কথাতেই অনুমান আৰু ভাবাবেগক প্ৰশ্ৰয় দিয়া নাছিল। অথবা পূৰ্বসূৰীসকলৰ মততে হয়ভৰ দি হাত সাবটি বহি থকা নাছিল। গড়গাঁৱলৈ নগৈ গড়গাৱঁৰ বতৰা দিয়া, আনে কাটি থৈ দিয়া বাটেদি বাট বুলা, পৰীক্ষা নকৰাকৈ তথ্য গ্ৰহণ কৰা লোক তেওঁ নাছিল। শুদ্ধ তথ্য উদঘাটন কৰাৰ কাৰণে ছপা পুথিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰি পুৰণি সাঁচিপতীয়া-তুলাপতীয়া পুথি তন্ন-তন্নকৈ পৰীক্ষা কৰিছিল। কোনো এটা সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰাৰ

আগতে মাথোন এখন পুথিতেই সন্তুষ্ট নাথাকি সেই পুথিৰ প্ৰাপ্ত আটাইবোৰ পাঠ বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিৰে বিচাৰ কৰি তেওঁ মূলৰ ওচৰ চাপিছিল। সেই কাৰণেই প্ৰাক্‌শংকৰী যুগৰ কবি হৰিবৰ বিপ্ৰৰ নামটো যে 'হৰিহৰ' নহয়, 'হৰিবৰ' হে এই কথাটো তেওঁ দৃঢ়তাৰে প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিছিল। মাধৱ কন্দলি আৰু অন্যান্য কবিসকলৰ স্থান, কাল আৰু উপৰিপুৰুষ বিষয়ক তথ্য আনতকৈ অধিক প্ৰত্যয়শীলভাবে দাঙি ধৰিব পাৰিছিল, ইতিহাস-চেতনা নেওগৰ ৰচনাৰ এটা ডাঙৰ বিশেষত্ব। আচলতে, এই বিশেষত্বটোৱে লেখক আৰু গৱেষক হিচাপে তেওঁ আগবঢ়োৱা বৰঙণিসমূহ অধিক সংবেদনশীল কৰি তুলিছিল। এটা যুগ তাৰ পূৰ্ববৰ্তী যুগৰ সন্তান। পৰৱৰ্তী যুগৰ পৰাও ই বিচ্ছিন্ন নহয়। এখন গ্ৰন্থ মূলতঃ এক ঐতিহাসিক ঘটনা। ইতিহাস-ৰচকৰ এই চেতনা নাথাকিলে ইতিহাস কিছুমান বিক্ষিপ্ত ঘটনাৰ সমষ্টিহে হয়গৈ। নেওগৰ হাতত প্ৰাচীন মাথোন প্ৰাচীন হৈয়েই থকা নাই, প্ৰাচীন আৰু নতুনৰ মাজত একপ্ৰকাৰৰ সংযোগ সাধন হৈছে। তেওঁৰ এই ইতিহাস-চেতনাৰ গুৰিতে হ'ল, অসমৰ সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ লগত তেওঁৰ গভীৰ সম্পৰ্ক। সেই-কাৰণেই অসমীয়া সাহিত্যৰ যুগ-বিভাগ কৰোঁতে আৰু প্ৰতিটো যুগৰ সাহিত্যকৰ্মৰ মূল্য নিৰ্ধাৰণ কৰোঁতে যুগটোৰ আভ্যন্তৰীণ ভাবধাৰালৈ তেওঁ বিশেষ ধৰণে দৃষ্টি দিব পাৰিছিল। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ বিচাৰৰ বাবেও তেওঁৰ মনৰ প্ৰস্তুতি কিমান বহল আছিল তাৰ প্ৰমাণ আন নালাগে 'অৰুনোদই'ৰ সুদীৰ্ঘ ভূমিকাখনৰ পৰাই পাব পাৰি। 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'তো সূক্ষ্মদৰ্শী পাঠকে এই বিস্তৃতিৰ পৰিচয় নিশ্চয় পাব।

বিশাল অধ্যয়ন, সুগভীৰ পাণ্ডিত্য, প্ৰখৰ বোধশক্তি আৰু নিৰৱচ্ছিন্ন সাধনাৰে বিদ্বৎ সমাজত বিস্ময়ৰ সৃষ্টি কৰা নেওগ আছিল এক বিৰল প্ৰতিভাৰ গৰাকী। এই কথা তেওঁৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বীয়েও নিসংকোচে স্বীকাৰ কৰি ল'ব লাগিব। ইয়াৰ প্ৰমাণ তেওঁৰ ভালেমান গ্ৰন্থতেই আছে। তথাপি এইটোও স্বীকাৰ কৰি লোৱাত বোধকৰোঁ কাৰো আপত্তি নাথাকিব যে নেওগৰ পাণ্ডিত্যৰ দীপ্তি সকলো ক্ষেত্ৰতে সমভাৱে উজ্জ্বল হৈ উঠা নাছিল। অথবা, তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ স্ফুৰণ সকলো ৰচনাতে সমানে ঘটা নাছিল। 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ৰ মাজতেই এই উক্তিৰ সত্যতা বিচাৰি পোৱা যাব। পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰসংগত নেওগেই যি বিচক্ষণতা, অনুসন্ধিৎসা আৰু বিশ্লেষণশক্তিৰ পৰিচয় দিছে, আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত আৰু বিশেষকৈ

বৰ্তমান সাহিত্যৰ প্ৰসংগত তাৰ অভাৱ দেখা গৈছে। গ্ৰন্থখনত বৰ্তমান সাহিত্যৰ আলোচনা এৰা-ধৰাকৈহে কৰা হৈছে। প্ৰকাশিত গ্ৰন্থসমূহৰ দীঘলীয়া তালিকা সংযোগ কৰা হৈছে, সাহিত্যৰ ইতিহাসত সেই গ্ৰন্থসমূহৰ স্থান নিৰ্ণয় কৰা হোৱা নাই। প্ৰকাশিত আটাইবোৰ গ্ৰন্থৰ নাম যে সাহিত্যৰ ইতিহাসত থাকিবই লাগিব, তেনে কোনো কথা নাই। কিন্তু সাহিত্যৰ ধাৰা-নিৰূপক কিছুমান গ্ৰন্থৰ বিচাৰৰ প্ৰয়োজনীয়তা আছে। বিশ্বৰ বিভিন্ন ঐতিহ্যৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা নতুন নতুন চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱ অসমীয়া সাহিত্যত কিমান সাৰ্থক অথবা সুখকৰ হৈছে তাৰ আভাস অথবা ইংগিত 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ত নাই। গ্ৰন্থখনৰ শেষৰ ফালে সংযোগ কৰা বৰ্তমান সহিত্যৰ গ্ৰন্থপঞ্জীখনতো অসম্পূৰ্ণতা ৰৈ গৈছে। সময়ৰ নাটনি নিশ্চয় ইয়াৰ কাৰণ হ'ব। নেওগৰ বৌদ্ধিক শক্তি একেটি কলাত প্ৰযুক্ত হোৱা নাছিল। তদুপৰি, প্ৰাচীন পুথিৰ অনুসন্ধানত তেওঁ ইমানেই ব্যস্ত হৈ আছিল যে নতুন সাহিত্যৰ বিভিন্ন বৰ্ণৰ ৰস আস্বাদন কৰা আৰু আনকি এই সময়ছোৱাৰ সকলোবোৰ গ্ৰন্থৰ সংবাদ ৰখাও তেওঁৰ কাৰণে প্ৰায় অসম্ভৱ হৈ পৰিছিল।

অসমৰ জাতীয় জীৱনৰ শ্ৰেষ্ঠ পুৰুষ, বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ গুৰু শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ আৰু সেই পৰম্পৰাৰ আধুনিক যুগৰ প্ৰবক্তা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ প্ৰতি নেওগৰ আছিল অপৰিসীম শ্ৰদ্ধা। আচলতে, এই দুজন পুৰুষৰ বিশাল ব্যক্তিত্বক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই দুটা যুগৰ সাহিত্য প্ৰাণৱন্ত হৈ উঠিছিল আৰু সেই যুগ দুটাই অসমীয়া সাহিত্যৰ প্ৰথম আৰু দ্বিতীয় সোণালী যুগ। সাহিত্যৰ যুগ-বিভাগ কৰোঁতে নেওগে এই কথাটোৰ প্ৰতি বিশেষ মনোযোগ দিছিল আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে তেওঁৰ পূৰ্ববৰ্তী পণ্ডিতসকলে কৰা যুগ-বিভাজনত যি অস্পষ্টতা আছিল 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ত সি বহু পৰিমাণে আঁতৰ হৈছিল।

সাহিত্যকৰ্মৰ বিচাৰত ব্যক্তিগত ৰুচি-অভিৰুচিয়ে ক্ৰিয়া কৰে। সেই কাৰণে সাহিত্যৰ সমালোচনা কেতিয়াও সম্পূৰ্ণ নিৰপেক্ষ হ'ব নোৱাৰে। 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা' ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহ'লেও নেওগৰ নিজস্ব অভিৰুচি সংযত কৰাৰ সজাগতা ইয়াত আছে।

'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা'ৰ উপৰিও অসমীয়া সাহিত্যৰ কোনো এটা যুগৰ অথবা কোনো দিশৰ ধাৰা পৰিস্ফুট কৰি তোলা নেওগৰ আৰু কেইবাখনো গ্ৰন্থ

আছে। অসমীয়া সাহিত্যৰ সামগ্ৰিক ৰূপ ইয়াত নাথাকিলেও অসমীয়া সাহিত্যৰ খণ্ড-ইতিহাস হিচাপে এই গ্ৰন্থকেইখনো মূল্যবান। দৃষ্টান্তস্বৰূপে, 'আধুনিক অসমীয়া সাহিত্য' (১৯৬৫) শীৰ্ষক গ্ৰন্থখনলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। গ্ৰন্থখনত সন্নিবিষ্ট এঘাৰটা প্ৰবন্ধ তেওঁৰ সাহিত্যিক জীৱনৰ আদিভাগত অৰ্থাৎ ত্ৰিছ আৰু চল্লিছৰ দশকৰ ভিতৰত লিখা। আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ অন্তৰ্গত ৰোমাণ্টিক কালছোৱাৰ সাহিত্যৰ কেইটামান দিশৰ আলোচনা ইয়াত আছে। নেওগৰ অধ্যয়নৰ বিশালতা আৰু নিজস্ব দৃষ্টিভংগী তাহানিতে লিখা এই প্ৰবন্ধসমূহতেই প্ৰকাশ পাইছিল। 'সাহিত্যিক সাধনা, আৰ্ট আৰু ৰুচি', 'কবি অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী', 'আধুনিক অসমীয়া কবিতা' আদি প্ৰবন্ধত বিভিন্ন গ্ৰন্থৰ উদ্ধৃতি আৰু তুলনামূলক আলোচনাৰে বক্তব্য স্পষ্ট আৰু উজ্জ্বল কৰি তোলাৰ প্ৰচেষ্টা মন কৰিবলগীয়া।

সাহিত্যকৰ্মৰ বিচাৰত যুগ আৰু জীৱনৰ আভ্যন্তৰীণ ভাবধাৰাৰ ওপৰত নেওগে যে গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল তাৰ পৰিচয়ো এই প্ৰবন্ধ সমূহতেই প্ৰথমে ফুটি উঠিছিল। 'সাহিত্যত সাধনা, আৰ্ট আৰু ৰুচি'ত তেওঁ এই কথাটো এইদৰে পৰিস্কাৰ কৰি দিছিল ঃ

"জীৱনৰ লগত সাহিত্যৰ এই অপৰিহাৰ্য সংশ্ৰৱ হেতুকেই সাহিত্য একোটা যুগৰ, একোটা জাতিৰ আভ্যন্তৰীণ আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক জীৱনৰ প্ৰতিবিম্ব স্বৰূপ হৈ পৰে। ডাঙৰ জাতীয়তা অবিহনে ডাঙৰ সাহিত্য সম্ভৱ নহয়। জাতীয়তাৰ আভ্যন্তৰীণ শক্তিৰ স্ফূৰ্তীকৰণ আৰু বাহ্যিক পৰিসৰ-বৃদ্ধিৰ অনুপাতে সাহিত্যয়ো আত্মবিকাশৰ পথত আগবাঢ়িবলৈ সুবিধা পায়। যাৰ জাতীয়তাবোধ নাই, তাৰ সাহিত্যও নাই। সাহিত্যক একপ্ৰকাৰ একোটা জাতিৰ কৃষ্টি আৰু আত্মবিকাশৰ জোখ-কাঠী বুলি ধৰিব পাৰি। একোখন গ্ৰন্থত একোজন মানৱৰ আত্মা লুকাই থাকে, সেই আত্মাৰে আকৌ গোষ্পদে নভোমণ্ডলম - গৰুখোজৰ পানীত সমস্ত আকাশৰ প্ৰতিবিম্বৰ দৰে গ্ৰন্থৰ পাছফালে লুকাই থাকে ব্যক্তিৰ ওপৰত চিত্ৰিত হোৱা জাতীয়তা আৰু তাৰ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ প্ৰভাৱবোৰ।"

অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ কবিতা আৰু আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ সম্পৰ্কত তেওঁ যিবোৰ মননশীল অভিমত আগবঢ়াইছিল সেইবোৰৰ যথাৰ্থতা এতিয়ালৈকে কোনেও অস্বীকাৰ কৰিব পৰা নাই। ৰায়চৌধুৰীৰ কাব্যৰ বিষয়ে তেওঁ কৰা আলোচনা কিমান তাৎপৰ্যপূৰ্ণ তাৰ প্ৰমাণ তলৰ বাক্যকেইটাই দিবঃ

"আধুনিক অসমীয়া কাব্যত অমৰ হ'ব পৰা কবিতাৰ সংখ্যা বৰ কম হ'ব জীৱনৰ লগত তাৰ অসহযোগৰ মাত্রা বৰ বেছি কাৰণে। ৰায়চৌধুৰীৰ কবিতা লিখাৰ বাবেই জগতখন অধিক ধুনীয়া নহ'ব পাৰে ; কিন্তু তেওঁৰ বাইৰণীয় ওজঃশক্তিৰ আৰু জীৱনৰ নিৰাবৰণ প্ৰকাশৰ গুণত আমাৰ কাব্যত তেওঁৰ কবিতা জীৱনবিমুখী বা সত্যক ফাকি দিয়া নহয়। — তেওঁৰ গুটীয়া আধ্যাত্মিক আৰু সামাজিক-ৰাজনৈতিক জীৱন আৰু কবিতাৰ লগত নিবিড় সম্বন্ধ, এই কথাটোৰ চৰম উপলব্ধি হ'ব কবিতাৰ ভিতৰেদি তেওঁৰ মনৰ ক্রমবিকাশ লক্ষ্য কৰাত। আন অসমীয়া কবিৰ কাব্যত ভাব আৰু অভিজ্ঞতাৰ ক্রমপৰিবৰ্তন এনে তীব্রভাবে অনুভব নহয়। কিন্তু জীৱন গতিশীল ; আৰু গতি বুলিলেই পৰিবৰ্তন সূচায়। যাৰ এটা জীৱনৰ কাব্যত দৃষ্টিভঙ্গী বা অভিজ্ঞতাৰ ইফাল-সিফাল নঘটে, বুজিব লাগিব হয় তেওঁৰ ৰচনা জীৱনৰ প্ৰকৃত প্ৰতিভূ নহয়, নহলেবা তেওঁৰ মন 'স্রোতহীন।" ♦

সাহিত্য-সমালোচক সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা

স্বাধীনতা লাভৰ পৰৱৰ্তী কালছোৱাত সুদীৰ্ঘ দিন সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ গৱেষণা আৰু আলোচনাত একাগ্ৰতাৰে আত্মনিৱেদন কৰা সাধকসকলৰ ভিতৰত মহেশ্বৰ নেওগ আৰু সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ নাম পোনতে মনলৈ আহে। দুয়োগৰাকী সাধকে নতুন চিন্তা-চৰ্চাৰে ন ন তথ্য উদ্‌ঘাটন কৰি অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ কেইবাটাও দিশ সমৃদ্ধ কৰি থৈ গৈছে।

সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা আছিল প্ৰধানকৈ সমালোচক। আমাৰ মাজত প্ৰাচীন আৰু আধুনিক – এই দুয়োবিধ সাহিত্য আৰু প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্য – এই দুয়োপ্ৰকাৰৰ সাহিত্যতত্ত্বক সূক্ষ্মভাবে অধ্যয়ন কৰা লোক নিচেই কম। সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা এই মুষ্টিমেয় কেইগৰাকীমান লোকৰে এগৰাকী আছিল। প্ৰাচীন আৰু আধুনিক উভয় সাহিত্যতে তেখেতৰ সমান দখল আছিল। সেইদৰে সাহিত্যকৰ্মৰ বিচাৰ কৰোঁতে তেখেতে প্ৰয়োজন অনুসৰি ভাৰতীয় আৰু ইউৰোপীয় সাহিত্যতত্ত্ব সমান দক্ষতাৰে প্ৰয়োগ কৰিব পাৰিছিল। তেখেতে ৰচনা আৰু সম্পাদনা কৰা গ্ৰন্থ ডেৰ কুৰিৰো অধিক। এই আটাইখিনি গ্ৰন্থই তথ্য সম্বলিত আৰু উচ্চমান বিশিষ্ট যদিও, আমাৰ ধাৰণাৰে, ইয়াৰ মাজৰ তিনিখন গ্ৰন্থক তালিকাৰ শীৰ্ষত স্থান দিব পাৰি। গ্ৰন্থ তিনিখন হ'ল –'অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত' (পাছলৈ পৰিবৰ্ধিত ৰূপত অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত), 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য' আৰু 'অসমীয়া উপন্যাসৰ ভূমিকা' আৰু ইয়াৰেই দ্বিতীয়খণ্ড 'অসমীয়া উপন্যাসৰ গতিধাৰা'। আমাৰ বিশ্বাস, এই তিনিখন গ্ৰন্থতে সমালোচক হিচাপে তেখেতৰ মৌলিকতা আৰু সূক্ষ্ম বিচাৰ-বুদ্ধি অধিক পৰিমাণে প্ৰকাশ পাইছে। তদুপৰি, তেখেতৰ আটাইখিনি গ্ৰন্থৰ ভিতৰত পঢ়ুৱৈ সমাজত এই তিনিখনৰেই জনপ্ৰিয়তা অধিক। অৱশ্যে, জনপ্ৰিয়তা সাহিত্যবিচাৰৰ মাপকাঠি নহয়। কিন্তু আচল কথা, এই গ্ৰন্থ তিনিখন জনপ্ৰিয় অন্য এক অৰ্থত। তেখেতৰ পৰৱৰ্তী সৰহভাগ লেখক আৰু গৱেষকে সাহিত্যকৰ্মৰ কাৰণে এই গ্ৰন্থ কেইখনৰ পৰাই প্ৰেৰণা লাভ কৰিছে।

সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ আলোচনাবোৰলৈ ভালদৰে মন কৰিলেই বুজিব পাৰি যে ইতিহাস-প্ৰীতি তেখেতৰ ব্যক্তিত্বৰ এটি বিশেষ দিশ আছিল। প্ৰকৃততে, তেখেতৰ

প্ৰতিখন বিখ্যাত গ্ৰন্থই একোখন ইতিহাস আৰু প্ৰতিখনতে তেখেতে ইতিহাসবিদৰ দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰিছে।' অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত' এহেজাৰ বছৰৰ অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিহাস, 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য' পাঁচশ বছৰৰ অসমীয়া নাটকৰ ইতিহাস, 'অসমীয়া উপন্যাসৰ ভূমিকা' আৰু 'অসমীয়া উপন্যাসৰ গতিধাৰাতো' অসমীয়া উপন্যাসৰ আৰম্ভণিৰে পৰা বিংশ শতাব্দীৰ সত্তৰৰ দশকলৈ সামৰি অসমীয়া উপন্যাসৰ চাৰি কুৰি বছৰৰ ইতিহাস দাঙি ধৰা হৈছে। 'ৰামায়ণৰ ইতিবৃত্ত'ত বাল্মিকী ৰামায়ণৰ বিতং আলোচনাৰ উপৰিও ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তীয় ভাষাত ৰচিত ৰামায়ণৰ ইতিহাস সোমাই আছে। 'বিশ্ব মহাকাব্য পৰিচয়'ত ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ লগতে সমগ্ৰ বিশ্বৰ তেৰখন মহাকাব্যৰ ইতিহাস অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে।

সমালোচক হিচাপে শৰ্মা প্ৰথমে পোহৰলৈ আহে 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ইতিবৃত্ত' নামৰ গ্ৰন্থখনৰ জৰিয়তে। সাহিত্যৰ ইতিহাস লেখক সকলৰ জীৱন আৰু সাহিত্যকৃতিৰ পৰিচয়েই নহয়, এটা জাতিৰ জীৱনধাৰা আৰু অভিজ্ঞতাৰো প্ৰকাশ। সাহিত্যকৰ্মত বিভিন্ন সামাজিক শক্তিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া জড়িত হৈ থাকে। সেই শক্তিসমূহৰ বিষয়ে পোনতে জানি নল'লে সাহিত্যকৰ্মৰ সঠিক মূল্যায়ন সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। সাহিত্যৰ ইতিহাস প্ৰণেতাৰ এই দায়িত্বৰ প্ৰতি শৰ্মা অতি সজাগ আছিল। সেইকাৰণে বিভিন্ন যুগৰ সাহিত্যৰ বিচাৰ কৰোঁতে তেখেতে প্ৰতিটো যুগৰ পটভূমি আৰু সামাজিক ইতিহাস বিচাৰ কৰি লৈহে লেখকসকলৰ সাহিত্যকৃতিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছে। এজন লেখক এটা যুগৰ সৃষ্টি। সেই যুগৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ ওপৰত পৰিবই। যুগটোক বাদ দি থ'লে লেখকজনৰ প্ৰকৃত ব্যক্তিত্ব যে প্ৰকাশ নাপায় সেই কথা উপলব্ধি কৰিয়েই শৰ্মাই একোটা যুগৰ বহল সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক পটভূমি দাঙি ধৰিছে। উদাহৰণ স্বৰূপে, শংকৰী যুগৰ সাহিত্যৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ আগতে তেখেতে বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ পটভূমি আৰু বিশেষত্বক লৈ এক দীঘলীয়া আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰিছে আৰু এই সন্দৰ্ভত বৈষ্ণৱ আন্দোলন, বৈষ্ণৱ জাগৰণৰ কাৰণ, নব-বৈষ্ণৱ জাগৰণৰ সাধাৰণ বিশেষত্ব, প্ৰান্তীয় ভাষাত বৈষ্ণৱ সাহিত্য, অসমত নব-বৈষ্ণৱ আন্দোলন প্ৰমুখ্যে শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ সমকালীন লেখকসকলৰ সাহিত্যকৃতিৰ লগত জড়িত বিভিন্ন প্ৰসংগ উত্থাপন কৰিছে। আমাৰ বিশ্বাস, 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য' তেখেতৰ শ্ৰেষ্ঠ গ্ৰন্থ। অসমীয়া নাটকৰ ধাৰাবাহিক আৰু প্ৰণালীবদ্ধ আলোচনা ইয়াৰ আগতে কোনেও কৰা নাছিল। নাটক ইতিহাস ৰচনা কৰা অতি কষ্টসাধ্য কাম।

প্ৰথম কথা, সৰহভাগ নাটকেই অপ্ৰকাশিত হৈ থাকে। প্ৰকাশিত নাটকসমূহ সংগ্ৰহ কৰাও বৰ উজু নহয়। সেইবোৰ সংগ্ৰহ কৰি তন্ন তন্নকৈ বিচাৰ কৰা এক জটিল প্ৰক্ৰিয়া। তদুপৰি, এখন নাটকৰ দুটা দিশ থাকে — এটা সাহিত্যৰ লগত আৰু আনটো মঞ্চৰ লগত জড়িত। নাটক প্ৰধানকৈ মঞ্চৰ বাবেই লিখা হয়। কিন্তু নাটক এখনৰ মান আৰু স্থায়িত্ব প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে তাৰ সাহিত্য গুণৰ ওপৰত। গতিকে, নাটক এখনৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে এই দুয়োটা দিশলৈ চাবলগীয়া হয়। শৰ্মাই নাটকৰ সাহিত্যিক অথবা নান্দনিক দিশটোহে আলোচনা কৰিছে, মঞ্চৰ দিশটোলৈ বৰকৈ চকু দিয়া নাই। তথাপি, ইমানবোৰ নাটক পঢ়ি আৰু সেইবোৰৰ লগত জড়িত উপাদানসমূহৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰি তেখেতে যি সূক্ষ্ম দৃষ্টিভংগী আৰু মননশীলতাৰ পৰিচয় দিছে তাৰ দৃষ্টান্ত আমাৰ সাহিত্যত বৰ কম। অসমীয়া নাটকৰ মান নিৰ্ণয় কৰাত আৰু তাৰ লগতে অসমীয়া নাটকক এটি পথৰ নিৰ্দেশ দিয়াত আৰু সৰ্বোপৰি প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ নাট্যৰীতিসমূহৰে আমাক পৰিচয় কৰি দিয়াত এই গ্ৰন্থখনে অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। অসমীয়া নাটকৰ আলোচনাপদ্ধতিকে তেখেতে উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰয়োগ কৰিছে।

'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য'ৰ দৰে তেখেতৰ 'অসমীয়া উপন্যাসৰ ভূমিকা' আৰু তাৰেই পৰিপূৰক 'অসমীয়া উপন্যাসৰ গতিধাৰা' গ্ৰন্থ দুখনো অসমীয়া উপন্যাসৰ ইতিহাস স্বৰূপ। অসমীয়া উপন্যাসৰ জন্ম-লগ্নৰে পৰা বিংশ শতিকাৰ সত্তৰৰ দশকলৈ প্ৰকাশিত উপন্যাস সমূহৰ 'ধাৰাবাহিক' আলোচনা গ্ৰন্থ দুখনত সন্নিবিষ্ট হৈছে। ইয়াতো তেখেতে প্ৰতিখন উপন্যাসৰে বিষয়বস্তুৰ পৰিচয় দিয়াৰ লগতে সাহিত্যকৰ্ম হিচাপে প্ৰতিখনৰে গুণাগুণ নিৰ্ণয় কৰিছে। আলোচনাৰ পৰা ধাৰণা হয়, উপন্যাসৰ কাহিনীৰ ওপৰতে তেখেতে অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছে। ইয়াৰ বিপৰীতে, নাটকত কাহিনীতকৈ চৰিত্ৰৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব আৰোপ কৰা হৈছে।

সমালোচকৰ কাৰণে দুটা বিশিষ্ট গুণৰ প্ৰয়োজন হয় — ১) অধ্যয়নশীলতা আৰু ২) বস্তুনিষ্ঠতা অথবা নিৰপেক্ষতা। এখন পুথি ভাল নে বেয়া – এইটো বিচাৰ কৰাৰ কাৰণে আন ভাষাৰ সেই জাতীয় পুথিৰ সহায় ল'বলগীয়া হয়। ভাল-বেয়া নিৰ্ণয় কৰা সম্ভৱ হ'ব পাৰে তুলনাৰ জৰিয়তেহে। সেইকাৰণেই গভীৰ আৰু বিশাল অধ্যয়ন ভাল সমালোচনাৰ চাবি-কাঠি বুলি কোৱা হয়। সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ আছিল

এটি অধ্যয়নপুষ্ট মন। অসমীয়া সংস্কৃত আৰু ইংৰাজীৰ উপৰিও বঙলাকে ধৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তীয় ভাষাৰ সাহিত্য তেখেতে অধ্যয়ন কৰিছিল। এই অধ্যয়নে তেখেতক তুলনামূলক বিচাৰত সহায় কৰাৰ লগতে এটি যুক্তিনিষ্ঠ মন গঢ়ি তোলাতো সহায় কৰিছিল। সেইকাৰণে অংকীয়া নাটৰ প্ৰসংগত সংস্কৃত নাটকৰ লগত ইয়াৰ মিল-অমিলক লৈ তেখেতে বহল আৰু যুক্তিসিদ্ধ আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰিব পাৰিছে। সেইদৰে, আধুনিক অসমীয়া নাটক আৰু অসমীয়া উপন্যাসৰ আলোচনাত ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ বিভিন্ন বিষয় আৰু কৌশলৰ কথা দৃষ্টান্ত সহ উত্থাপন কৰিব পাৰিছে। ৰামায়ণৰ আলোচনাত মূল ৰামায়ণৰ বহল আলোচনাৰ উপৰিও ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তীয় ভাষাত ৰচিত ৰামায়ণৰ তুলনা মূলক আলোচনা দাঙি ধৰিব পাৰিছে। 'বিশ্ব মহাকাব্য পৰিচয়' ত ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ আলোচনাত কোনখন মহাকাব্য আগৰ আৰু কোনখন পাছৰ ইত্যাদি প্ৰসংগৰ অৱতাৰণাৰে দুয়োখনৰ তুলনা মূলক বিচাৰৰ লগতে ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰে সৈতে গ্ৰীক মহাকাব্য ইলিয়াড আৰু ওডিছিৰ তুলনামূলক আলোচনা কৰিব পাৰিছে। আনকি, ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতত বৰ্ণিত ৰণ-নীতিৰ লগত ইলিয়াড আৰু ওডিছিত বৰ্ণিত ৰণনীতিৰ তুলনামূলক বিচাৰো আলোচনাত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পাৰিছে। মহাভাৰত যে ৰামায়ণৰ পৰৱৰ্তী ৰচনা তাৰ প্ৰমাণ শৰ্মাই নিশ্চয় কৰিছে এইদৰে ঃ

> "ৰামায়ণত মহাভাৰতৰ কোনো ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ উল্লেখ নাই, কিন্তু মহাভাৰতৰ বনপৰ্বত বহু কেইটা অধ্যায় জুৰি 'ৰামোপাখ্যান' বৰ্ণিত হৈছে। এই আখ্যান পৰৱৰ্তী প্ৰক্ষিপ্ত বুলি ধৰি ল'লেও প্ৰায় দুহেজাৰ বছৰৰ আগতেই এই আখ্যান মহাভাৰতত সংযুক্ত হৈছে। ৰামোপাখ্যানৰ (বনপৰ্ব, অধ্যায় ১৭১-১৯০) উপৰিও আন কেবাঠাইতো ৰামায়ণৰ উল্লেখ পোৱা যায়। বাল্মীকিৰো নাম পোৱা যায়।"

(বিশ্বমহাকাব্য পৰিচয়, পৃ. ১০৩)

ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ ৰণ-নীতিৰ লগত ইলিয়াড আৰু ওডিছিৰ অৰ্থাৎ প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্যৰ ৰণ-নীতিৰ মিল-অমিল বিচাৰ কৰিছে এইদৰেঃ

> "দুয়োখন মহাকাব্যত প্ৰাচ্য আৰু প্ৰতীচ্যৰ ৰণ-নীতিৰো প্ৰভেদ মন কৰিবলগীয়া। গ্ৰীক মহাকাব্যত শত্ৰুক যি কোনো প্ৰকাৰে বধ কৰি (পলৰীয়া সৈন্যক বধ কৰা, পাছফালৰ পৰা অস্ত্ৰহানি বধ কৰা, শৰণাগত শত্ৰুক বধ কৰা) জয়লাভ কৰাই একমাত্ৰ ৰণনীতি।

ভাৰতীয় মহাকাব্য দুখনত কিন্তু ৰণনীতি বন্ধা আছিল, তাক উলংঘা কৰা দূষণীয় বুলি গণ্য কৰা হৈছিল। অৱশ্যে কেতিয়াবা তাৰ ব্যতিক্ৰম নঘটাকৈ আছে বুলি ক'ব নোৱাৰি।"

....

"ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ ৰণকৌশল অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ প্ৰায় একেই আছিল। ইলিয়াড আৰু ইনীডত ব্যৱহাৰ কৰা অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ লগত ভাৰতীয় অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰৰ সাদৃশ্য আছে। কিন্তু ভাৰতীয় কাব্য দুখনত ধনুকাড়ৰ প্ৰয়োগ অধিক। তাৰ তুলনাত ইলিয়াড, ইনীড আদি প্ৰাচীন পাশ্চাত্য কাব্যত যাঠি, বৰ্শা, ঢাল আৰু তৰোৱালৰ প্ৰযোগ অধিক। ধনুকাড়ৰ ব্যৱহাৰ আছিল, কিন্তু তাৰ ওপৰত গুৰুত্ব কম দিয়া হৈছিল।"

(বিশ্বমহাকাব্য পৰিচয়, পৃ. ১১২-১১৩)

বিস্তৃত আৰু সূক্ষ্ম অধ্যয়নৰ অবিহনে এইধৰণৰ আলোচনা সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। সমালোচকৰ আনটো গুণ বস্তুনিষ্ঠতা শৰ্মাৰ ব্যক্তিত্বতে নিহিত হৈ আছিল। ভালেই হওক অথবা বেয়াই হওক, যি কোনো কথাকে মানুহৰ সমুখতে পোনপটীয়াভাবে, মুকলি মনেৰে কৈ দিবলৈ তেখেতে সংকোচ কৰা নাছিল। মানুহে ভাল পোৱা, বেয়া পোৱাৰ কথা তেখেতে কেতিয়াও মনলৈ অনা নাছিল। তেখেতৰ এই প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিফলন ঘটিছিল সাহিত্যকৰ্মৰ সমালোচনাতো। আবেগৰ অধীন হৈ, লেখকৰে সৈতে থকা ব্যক্তিগত সান্নিধ্যৰ কথা মনত ৰাখি তেখেতে কোনো মন্তব্য দিয়া নাছিল। উজ্জ্বল ভাবমূৰ্তিৰ প্ৰতিষ্ঠিত লেখকৰ ক্ষেত্ৰতো তেখেতৰ মন্তব্য আছিল অতি স্পষ্ট। ইয়াৰ উদাহৰণ হিচাপে বেজবৰুৱাৰ 'চক্ৰধ্বজ সিংহ' নাটকৰ প্ৰসংগত তেখেতে লিখা কথাখিনিলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি ঃ

"নাটকখন বহিঃসংঘাতৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, কোনো চৰিত্ৰৰ মানসিক দ্বন্দ্ব নাই আৰু নাটকখনৰ অন্তৰ্মুখী আবেদনো (Inward appeal) নাই। নাটকখনৰ নামকৰণো সমুচিত হোৱা নাই। চক্ৰধ্বজ সিংহই নাটকখনত প্ৰধান অংশ গ্ৰহণ কৰা নাই। মাজে মাজে ৰাজসভাত বহি দুই চাৰিটা কথা আলোচনা কৰা বা চিঠি শুনাৰ বাহিৰে চক্ৰধ্বজ সিংহৰ একো কাৰ্য দেখুৱা নাই। ....

'জুলিয়াচ চিজাৰ' নাটৰ নামৰ যুক্তিত এই নাটৰ নামটো সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি। প্ৰাসংগিক চৰিত্ৰ গজপুৰীয়াক সোঁহাত দি নাটকখনৰ সৌন্দৰ্য

হানি কৰিছে।" (অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, পৃ. ২০৯)

শৰ্মাক যিসকলে ওচৰৰ পৰা জানিছিল তেওঁলোকে দ্বিধাহীনভাবে স্বীকাৰ কৰিব যে সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা মানুহজনৰ লগত সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা সমালোচক গৰাকীৰ অকণো ভিন্নতা নাছিল। তেখেতৰ ৰচনা-ৰীতিয়ে পোনচাতেই মানুহজনৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে।

সাহিত্য-সমালোচনাত শৰ্মাই এটা নিৰ্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসৰণ কৰিছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। উপৰুৱাকৈ চালে ঐতিহাসিক পদ্ধতি যেন লাগিব পাৰে। কিন্তু আচলতে নহয়। অসমীয়া নাটক আৰু উপন্যাসৰ আলোচনাত এই পদ্ধতি অনুসৰণ কৰা হোৱা নাই। কাৰণ, পুথিসমূহৰ সৃষ্টিত সামাজিক ইতিহাসৰ বিভিন্ন দিশৰ প্ৰভাৱ কিমানখিনি জড়িত হৈ আছে সেই বিষয়ক সূক্ষ্ম বিচাৰ-বিশ্লেষণ ইয়াত নাই। নতুন সমালোচনাৰ আদৰ্শও শৰ্মাই গ্ৰহণ কৰা নাই। কাৰণ, সাহিত্যকৰ্মক এক স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বস্তু হিচাপে ধৰি লৈ তাত জড়িত হৈ থকা বিভিন্ন উপাদানৰ সামগ্ৰিক বিচাৰৰ পৰিবৰ্তে শৰ্মাই কাহিনী, প্লট, চৰিত্ৰ আদি সুকীয়া সুকীয়াকৈ বিচাৰ কৰিছে। সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতে তেখেতৰ আলোচনা ব্যাখ্যাত্মক অথবা বিদ্যায়তনিক বুলি ধৰিব পাৰি।

তেখেতৰ আলোচনাত প্ৰতিখন পুথিৰে বিষয়বস্তুৰ পৰিচয় দিয়া হৈছে আৰু তাৰ পাছত পুথিখনৰ দোষ-গুণৰ সম্পৰ্কত স্পষ্ট মন্তব্য আগবঢ়োৱা হৈছে। সেইকাৰণে মূল পুথিখন নপঢ়া মানুহেও তেখেতৰ সমালোচনাৰ পৰাই মূল পুথিখনৰ কথা ভালদৰে বুজিব পাৰে। সমালোচক হিচাপে শৰ্মাৰ জনপ্ৰিয়তাৰ অন্য এক কাৰণ হ'ল, তেখেতৰ সহজ-সৰল প্ৰকাশভংগী। শৰ্মাৰ ৰচনাত ভাষাৰ অপ্ৰয়োজনীয় আড়ম্বৰ নাই, আড়ষ্টতা নাই। তেখেতৰ পোনপটীয়া ৰচনাৰীতিৰ বাবেই বিষয়ৰ অৰ্থ পাঠকে ততালিকে হৃদয়ংগম কৰিব পাৰে, ক'তো উজুটি খাবলগীয়া নহয়। আচলতে, ৰচনাৰীতিৰ এই সৰলতা আৰু আড়ম্বৰহীনতাই শৰ্মাৰ ব্যক্তিত্বৰে প্ৰতিফলন ঘটাইছে।

স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, সমালোচকৰ কাৰণে অপৰিহাৰ্য কেইবাটাও বিশিষ্ট গুণ শৰ্মাৰ ব্যক্তিত্বত সোমাই আছিল। কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে সমালোচক হিচাপে তেখেতৰ কোনো সীমাবদ্ধতা অথবা দুৰ্বলতা নাছিল। অলপ সূক্ষ্মভাবে নিৰীক্ষণ কৰিলেই তেখেতৰ সমালোচনাৰ কেইটামান ত্ৰুটী আমাৰ চকুত পৰিব। প্ৰথম কথা, কোনো এখন পুথিৰ বিচাৰত সমালোচকে মাথোন মন্তব্য দিলেই নহয়। উপযুক্ত

কাৰণ সহ সেই মন্তব্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰিব লাগে। শৰ্মাই কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত মন্তব্যহে দিছে, কাৰণ দৰ্শোৱা নাই। 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য' তে ইয়াৰ অনেক উদাহৰণ আছে। যেনে, 'ৰাম-নৱমী নাটক' ৰ প্ৰসংগত তেখেতে কৈছে ঃ "নাটকখনত বিষয়বস্তু বা আখ্যানৰ সৌন্দৰ্যলৈ বেছি দৃষ্টি নাৰাখি বাল-বিধবাৰ সমস্যাটোলৈহে বেছি দৃষ্টি ৰখাত নাটকীয় গুণ হ্ৰাস পাইছে।" ইয়াত সমস্যালৈ দৃষ্টি ৰখাত নাটকীয় গুণ হ্ৰাস পোৱাৰ কাৰণ দাঙি ধৰা হোৱা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা' ৰ প্ৰসংগত তেখেতৰ মন্তব্য এনেধৰণৰ ঃ "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভা ইয়াত বাস্তৱৰ হেঁচাত তল পৰি ৰ'ল।" বাস্তৱতাই সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাৰ প্ৰকাশত কিদৰে বাধা দান কৰিলে তাৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়োৱা হোৱা নাই। শৰ্মাৰ দুই-এক মন্তব্য পৰস্পৰ বিৰোধীও। উল্লিখিত গ্ৰন্থখনতে ইয়াৰ উদাহৰণ আছে। সাৰদা বৰদলৈৰ 'সেই বাটেদি' ৰ বিচাৰত কৰা এটি মন্তব্যলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি ঃ "নাটকখনৰ আকৰ্ষণীয় গুণ হ'ল সংলাপ। কিন্তু ইয়াতো নাট্যকাৰে বিশেষ গৌৰৱ দাবী কৰিব নোৱাৰে।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ৰূপালীম' ৰ বিচাৰতো এনেধৰণৰ মন্তব্য নথকা নহয় ঃ "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন কেইখন নাটৰ দৰে এই নাটৰো সংলাপ শক্তিশালী, কিন্তু আগতে কৈ অহাৰ দৰে ঠায়ে ঠায়ে আবেগপ্ৰৱণ আৰু কাব্যগন্ধী হৈছে।"

দ্বিতীয়তে, নাটক আৰু উপন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত শৰ্মাই বিষয় অনুসৰি পুথিসমূহক ভাগ কৰি লৈ বিচাৰ কৰিছে। ফলস্বৰূপে, একেগৰাকী লেখকৰে পুথি গ্ৰন্থখনৰ বিভিন্ন ঠাইত আলোচনা কৰা হৈছে। লেখকগৰাকীৰ সামগ্ৰিক বিচাৰ এই পদ্ধতিত সম্ভৱ হৈ নুঠে।

আচলতে, কোনো সমালোচনাই ত্ৰুটীহীন নহয়। সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ সমালোচনাও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু সাহিত্যকৰ্মৰ বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ জৰিয়তে সাহিত্যিক একোজনৰ স্থান নিৰ্ণয় কৰাৰ লগতে পাঠকৰ ৰুচিবোধ উন্নত কৰাৰ কাৰণে তেখেতে যি কৰি থৈ গ'ল তাৰ গুৰুত্ব সদায়ে থাকিব।◆

নৱকান্ত বৰুৱাৰ উপন্যাসত ইতিহাস-চেতনা

নৱকান্ত বৰুৱা মূলতঃ কবি। তেওঁৰ উপন্যাসো তেওঁৰ কবিতাৰে এক বিস্তাৰিত ৰূপ। কাব্য আৰু গদ্য তেওঁৰ সৃষ্টিত অভিন্ন হৈ পৰিছে। তেওঁৰ কবিতাৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ তেওঁৰ উপন্যাসৰো সম্পদ।

কবি গৰাকীৰ পাঁচখন উপন্যাসৰ ভিতৰত তিনিখনক প্ৰধান বুলি ধৰা হয়-- 'কপিলীপৰীয়া সাধু', 'ককাদেউতাৰ হাড়' আৰু 'গৰমা কুঁৱৰী'। 'ককাদেউতাৰ হাড়' আৰু 'গৰম কুঁৱৰী' ইতিহাসক আশ্ৰয় কৰি লিখা। কিন্তু ইতিহাস আশ্ৰিত হ'লেও দুয়োখনতে ইতিহাসৰ সমল নিচেই কম, কল্পনাৰ মাত্ৰাই সৰহ। লেখকৰ নিজৰ কথাৰে ক'বলৈ হ'লে, 'ইতিহাস ইয়াত আধাৰ নহয় আধেয় মাত্ৰ'। অৰ্থাৎ কবিগৰাকীৰ কল্পনাশক্তিয়ে কবিতাৰ দৰে উপন্যাসতো সমানে ক্ৰিয়া কৰিছে। ভাষাৰ সাৱলীলতা আৰু সংগীতময়তা তেওঁৰ কবিতাৰ দৰে উপন্যাসৰো প্ৰধান আকৰ্ষণ। তেওঁৰ প্ৰথমখম উপন্যাস 'কপিলীপৰীয়া সাধু'ক তো এটা দীঘল কবিতা বুলিয়েই ক'ব পাৰি। উপন্যাসখনত কপিলীৰ সোঁতৰ লগত মিলি যোৱা গীতিধৰ্মী বৰ্ণনাই পাঠকক মন্ত্ৰমুগ্ধ কৰি ৰাখে। বিষয়ৰ ভিন্নতা অনুসৰি উপন্যাস কেইখনত ভাষাৰ পৃথকতা নথকা নহয়। "কপিলীপৰীয়া সাধু' আৰু 'ককাদেউতাৰ হাড়'ৰ ভাষা ঠিক একে নহয়। কিন্তু কাব্যৰস প্ৰতিখন উপন্যাসৰে এক অতিৰিক্ত সম্পদ। কবিতাৰ সংযম অথবা সংক্ষিপ্ততা তেওঁৰ উপন্যাসৰ কাহিনী কথন আৰু চৰিত্ৰ নিৰ্মাণতো বিদ্যমান। সংযমশীলতা কৃতী লেখকৰ ৰচনাৰ এটি বৈশিষ্ট্য। নৱকান্ত বৰুৱাৰ ৰচনাও ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম নহয়। তেওঁৰ উপন্যাসৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহলৈ ভালদৰে লক্ষ্য কৰিলেই ইয়াৰ প্ৰমাণ পোৱা যাব। নিচেই কম কথাৰে মানৱ-মনৰ প্ৰকৃতি উদঘাটন কৰাৰ চেষ্টা এই চৰিত্ৰসমূহত স্পষ্ট হৈ আছে। তদুপৰি, কবিতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা তেওঁৰ জীৱনৰ দৰ্শনেই তেওঁৰ উপন্যাসতো প্ৰকাশ পাইছে। এই দৰ্শন মানৱীয়তাৰ দৰ্শন, প্ৰেমৰ দৰ্শন। পৃথিৱীক তেওঁ ভাল পায়, মানুহক তেওঁ শ্ৰদ্ধা কৰে। তৰ্কৰ কাণ-তাল মৰা কোলাহলৰ মাজত নোসোমাই সৰলভাৱে জীৱনক গ্ৰহণ কৰি লোৱাটোৱেই তেওঁৰ জীৱনৰ ধৰ্ম। সৰল, শান্তিপূৰ্ণ আৰু অকৃত্ৰিম জীৱন যাপন কৰা সৰ্বসাধাৰণ

মানুহকেই তেওঁ পৃথিৱীৰ আশা ভৰসাৰ থল বুলি ভাবে। তেওঁৰ মতে, শান্তি আছে "মানুহৰ মহামূঢ়তাত" "তামোলৰ পিক সনা, আইতাৰ জধলা চুমাত।' জীৱনৰ সৰলতা বিচাৰি তেওঁ অতীতলৈ ঘূৰি চাইছে। তেওঁৰ বহুতো কবিতাৰ দৰে তেওঁৰ উপন্যাস কেইখনৰ পটভূমিও অতীত। অতীতৰ পৰাই তেওঁ সেইবোৰৰ বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰিছে। সেইফালৰ পৰা নৱকান্ত বৰুৱা ৰোমাণ্টিক। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা যে অতীতৰ প্ৰতি নৱকান্ত বৰুৱাৰ দৃষ্টিভংগী আবেগিক নহয়। তেওঁৰ দৃষ্টিত অতীত মানেই পাৰ হৈ যোৱা বৰ্তমান আৰু অনেক ক্ষেত্ৰতেই অতীত বৰ্তমানৰ লগত জড়িত। সেইকাৰণে বৰ্তমানক বুজিবৰ বাবে তেওঁ অতীতৰ খবৰ লয় আৰু বৰ্তমানৰ পোহৰত অতীতৰ ঘটনাৰ নতুন অৰ্থ আবিষ্কাৰ কৰে। এইখিনিতে প্ৰকাশ পাইছে নৱকান্ত বৰুৱাৰ ইতিহাস চেতনা। তেওঁৰ সৃষ্টিত অতীত মাথোন অতীত হৈ থকা নাই, বৰ্তমানৰ লগত অবিচ্ছেদ্যভাৱে সংযুক্ত হৈ পৰিছে।

'ককাদেউতাৰ হাড়' নৱকান্ত বৰুৱাৰ বহু চৰ্চিত উপন্যাস। আহোম ৰাজত্বৰ অন্তিম কালত উপন্যাসৰ কাহিনী সংস্থাপন কৰা হৈছে। এই সময়তে নগাঁৱৰ দুটা সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালৰ দুজন প্ৰতিপত্তিশালী লোকৰ সংঘৰ্ষ উপন্যাসখনৰ বিষয়বস্তু। এই লোক দুজনৰ এজন মিকিৰহাটৰ ভোগাই বৰুৱা আৰু আনজন ননৈৰ বাখৰ বৰা। ভোগাই আৰু বাখৰ, দুয়োৰে আছিল সামাজিক প্ৰতিপত্তি। ভোগাইৰ আছিল ৰজাঘৰীয়া উপাধি লাভ কৰা বংশ-মৰ্যাদা আৰু বাখৰৰ আছিল ধন-গৌৰৱ। ভোগায়ে আভিজাত্য আৰু বংশ গৌৰৱেৰে আৰু বাখৰে ধনৰ বলেৰে জনসাধাৰণক হাতৰ মুঠিত ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ভোগায়ে বাখৰৰ ভনীয়েক মাহিন্দ্ৰীক বিয়া কৰিছিল যদিও, দুয়োটা পৰিয়ালৰ মাজত পাৰস্পৰিক ঈৰ্ষা আৰু সংঘাত ক্ৰমাৎ বাঢ়িহে গৈছিল। বাখৰৰ বাপেকৰ শ্ৰাদ্ধত বাখৰে ভোগাইক আওপকীয়াভাবে অপমান কৰিলে আৰু ভোগায়ে সেই অপমানৰ প্ৰতিশোধ ল'বলৈ মনে মনে সুযোগ বিচাৰিলে। ভোগায়ে পোনতে বাখৰ জীয়াই থকালৈকে বাখৰ লগোৱা অলংকাৰ গ্ৰহণ নকৰাৰ প্ৰতিজ্ঞা ল'লে আৰু তেওঁৰ ঘৰৰ সকলো অলংকাৰৰ বাখৰ খহাই পেলালে। ভোগাইৰ কথা, "সেই এটা বাখৰ থাকে মানে মোৰ ঘৰত আৰু বাখৰ নোসোমায়।" সিমানতে সন্তুষ্ট নাথাকি ভোগায়ে ওচৰৰ কুমাৰগাৱঁৰ মানুহ কেইঘৰৰ মাজত ধন বিলাই দি বাখৰৰ ঘৰত তেওঁলোকে বন্ধকত থোৱা সোণ উলিয়াই অনালে। খণ্ডৰ ভমকত বাখৰে সোণ মোকলাবলৈ যোৱা মুকুন্দ কুমাৰক হিলৈৰে গুলীয়াই মাৰিলে আৰু

কুমাৰগাৱঁত জুই লগাই দিলে। ভোগায়ে সেই সুযোগতে কুমাৰ গাৱঁৰ মানুহখিনিক হাত কৰি ল'লে। ভোগাইৰ উচটনিত কুমাৰ গাৱঁৰ মানুহে বাখৰৰ ঘৰত জুই দি বাখৰক শেলেৰে খুচি মাৰিলে আৰু গাৱঁৰে দুজনমান লোকে বুদ্ধিৰে বাখৰৰ পৰিয়ালৰ অন্যান্য সদস্যক পলাই যোৱাৰ ব্যৱস্থা কৰি দিলে। থোৰতে এইটোৱেই উপন্যাসৰ কাহিনী। সামন্তযুগীয়া পৰিবেশত দুজন প্ৰতাপী লোকৰ ক্ষমতাপ্ৰীতি, স্বেচ্ছাচাৰ, প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা আৰু পাৰস্পৰিক ঈৰ্ষাই কি ৰূপ লৈছিল আৰু ইয়াৰ ভয়াবহ পৰিণতি জনসাধাৰণে কিদৰে ভুগিবলগীয়া হৈছিল তাৰ এক চিত্ৰ কাহিনীটোৰ মাজেদি ফুটাই তুলিবলৈ বিচৰা হৈছে।

ভোগাই আৰু বাখৰৰ সামান্য উল্লেখ হয়তো বুৰঞ্জীত আছে। বাখৰ বৰাৰ বিষয়ে প্ৰচলিত এটা কাহিনীও আছে। সেইখিনিকে আশ্ৰয় হিচাপে লৈ লেখকে কল্পনাৰ সহায়েৰে কাহিনীটো নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াইছে। কাহিনীটোত তিলমানো শিথিলতা নাই। ভোগাই আৰু বাখৰৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্যসমূহ আৰু তেওঁলোক দুজনৰ প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ পৰিণাম নিচেই কম কথাৰ মাজেদি দাঙি ধৰা হৈছে। কোনো এক পৰিস্থিতিৰেই বহল বৰ্ণনা লেখকে সংযোগ কৰা নাই। পাঠকে অনুমান কৰি ল'ব পৰাকৈ বহুতো কথাৰ মাথোন ইংগিতহে দিছে। দুই প্ৰতিদ্বন্দ্বীৰ – ভোগাই আৰু বাখৰৰ ধন-মান, প্ৰতিষ্ঠা-প্ৰতাপৰ পাশাখেলত পৰিয়াল দুটাই নহয়, তেওঁলোকে অস্ত্ৰৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা জনসাধাৰণো ক্ষতিগ্ৰস্ত হৈছিল। আচলতে, তেওঁলোকৰ যুঁজৰ পৰিণতি অধিকপৰিমাণে ভুগিবলগীয়া হৈছিল কুমাৰগাৱঁৰ ৰাইজে। অৰ্থাৎ দুই ম'হৰ যুঁজত বিৰিণাৰ মৰণ হৈছিল। সমাজৰ তথাকথিত বৰমূৰীয়া দুজনৰ অনমনীয়তা, ভেম, স্বেচ্ছাচাৰ, নিষ্ঠুৰতা আদিয়ে জনসাধাৰণক কিদৰে এক অসহায় অৱস্থালৈ ঠেলি লৈ গৈছিল তাৰ এক সজীৱ চিত্ৰ এটি সুপৰিকল্পিত কাহিনীৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হৈছে। বাখৰৰ মৃত্যুৰ লগে লগে পাঠকৰ উৎকণ্ঠা বহুপৰিমাণে কমি গ'লেও আৰু তাৰ পাছত কাহিনীৰ প্ৰয়োজনীয়তা পাঠকে বৰকৈ অনুভৱ নকৰিলেও লেখকে আৰু অলপ দূৰলৈ কাহিনী আগবঢ়াই নিয়াৰ কাৰণ নথকা নহয়। ভোগাইৰ মনৰ দ্বন্দ্ব, প্ৰতিক্ৰিয়া আৰু প্ৰতিদ্বন্দ্বী পৰিয়াল দুটাৰ পৰিণাম প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা নিশ্চয় তাত জড়িত হৈ আছে। ভোগাইৰ সেই প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজেদিয়ে দাঙি ধৰা হৈছে জীৱনৰ বহুতো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা :

"তেওঁ বাখৰৰ ঠাইত এবাৰ নিজক থৈ চালে। মানুহবোৰে যেন তেওঁক বেঢ়ি ধৰিছে।

তেওঁৰ চকুৰ আগতে সুমলাক টানি চোঁচৰাই লৈ গৈছে.... ওহোঁ, কিয় হ'ব? তেওঁ মূৰটো জোকাৰি ভাবটো মনৰ পৰা নাইকিয়া কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। তেওঁতো বাখৰ নহয়। বৰাৰ পুতেক বৰাক খিতাপ লাগে, খিতাপ! বাখকচোন এৰি য়া তাক তাৰ হিলৈয়ে বা সলাল গোঁহায়ে!"

"তাৰ মনটো কিবা হতাশ হতাশ লাগিল। বাখৰ যদি গ'ল--- তাৰো চোন জীৱনৰ এটা ডাঙৰ উত্তেজনা, ডাঙৰ অৰ্থ নাইকিয়া হ'ল, শত্রু নোহোৱাকৈ জীয়াই থকাত আনন্দ নাই, উত্তেজনা নাই, অৰ্থও নাই ....

"কিন্তু সি জানো কামটো ঠিক কৰিলে। তাৰ নিজৰ জেঠৈৰীয়েকক-- মাহিন্দ্ৰীৰ ককায়েকক-- সুমলাৰ মোমায়েকক সি হত্যা কৰিলে– কেৱলমাত্ৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে। তাৰ এই প্ৰতিষ্ঠা জানো চিৰকাল থাকিব? .... মাহিন্দ্ৰীৰ মুখলৈ সি আৰু কেনেকৈ চাব?"

"বাখৰক যিবোৰ দোখত দোষী কৰি সি আজি ৰাইজক উত্তেজিত কৰিলে, সেই একেবোৰ দোষেই জানো কম বেছি পৰিমাণে তাৰ নিজৰ গাতো নাই?"

কিন্তু ভোগাইৰ মনৰ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰাটোৱেই কাহিনী আগুৱাই নিয়াৰ একমাত্ৰ কাৰণ নহয়। বাখৰৰ মৃত্যুৰ পাছতো কাহিনীৰ অন্ত নপৰাৰ এটি প্ৰধান কাৰণ হ'ল লেখকৰ ইতিহাস- চেতনা, অতীতৰ লগত বৰ্তমানৰ সংযোগ স্থাপন কৰাৰ আগ্ৰহ।

অতীতৰ লগত বৰ্তমানৰ অথবা পুৰণিৰ লগত নতুনৰ সংযোগ ৰক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যেই লেখকে আইতাৰ মুখেদি কাহিনীটো বৰ্ণনা কৰাৰ কৌশল গ্ৰহণ কৰিছে। কাৰণ, আইতা মাথোন অতীতেই নহয়, বৰ্তমানো। আইতা হ'ল অতীত আৰু বৰ্তমানৰ সংযোগ-সেতু। 'আইতা সেই শ্ৰেণীৰ মানুহ যিসকলে অতীতৰ পোহৰ নপৰিলে বৰ্তমানক চিনি নাপায়। বৰ্তমানৰ ৰহস্য ভেদ কৰিবৰ বাবে তেওঁলোকৰ একমাত্ৰ অস্ত্ৰ হ'ল অতীত। বৰ্তমানৰ সকলো চাবি-কাঠী যেন অতীততেই, পূৰ্বপুৰুষৰ মাজতেই আছে।" সেইকাৰণে বৰ্তমানৰ প্ৰসংগ ওলোৱাৰ লগে লগে আইতা অতীতত সোমাই পৰে আৰু মত বিনিময় কৰে। অৰ্থাৎ অতীতৰ পোহৰ লৈ বৰ্তমানক বুজিবলৈ চেষ্টা কৰে। আচল কথা, "সকলোবোৰেই অতীত— বৰ্তমানৰ বিন্দু এটা যেন অতীতৰ মাজেৰে গৈ আছে। অতীতৰ মাজেৰে নগ'লে যেন আমাৰ কেনিও এখোজো আগবাঢ়িবৰ উপায় নাই। নিজৰ সময়খিনি বুজিবৰ বাবে আমাক অতীতৰ খবৰ লাগে। অতীতক জানিব লাগে।' গতিকে, ভোগাই আৰু বাখৰৰ দিন এতিয়া আৰু নাই বুলি আওকণীয়া মনোভাব ল'ব নোৱাৰি। তেওঁলোকৰ কাহিনী আজিও চলি

আছে, শেষ হৈ যোৱা নাই। ভোগাই আৰু বাখৰৰ যুঁজৰ আজিও অন্ত পৰা নাই; তেওঁলোকৰ যুঁজৰ ধৰণ হয়তো সলনি হৈছে।

আইতাই এই প্ৰসংগত কোৱা কথাখিনি মন কৰিবলগীয়া ঃ

"ওহোঁ বোপাই, দিন সলনি হৈছে, ধৰণ সলনি হৈছে, কিন্তু মন সলনি হোৱা নাই মানুহৰ। এতিয়াও শত্ৰুতা আছে, অৰিয়াঅৰি আছে। কেৱল এতিয়াৰ দিনত সহজে 'জান' মাৰিব নোৱাৰি 'মান'কে মাৰিব খোজে। মামলা-মকৰ্দমা তৰি কষ্ট দিয়ে, কষ্ট খায়। ছল-চাতুৰী কৰি ঠগে, ঠগ খায়। সকলো একেই আছে বোপাই।"

আইতাৰ এই কথাখিনিকে আৰু অলপ বহলাই স্পষ্ট কৰি দিয়া হৈছে এইদৰে ঃ

"এতিয়াৰ ভদ্ৰ সমাজত আইতাৰ সত্য নুই কৰিব নোৱাৰি। আইতাই নিজৰ ভাষাৰে এতিয়াৰ চৰিত্ৰ নিধনৰ কথা ক'ব খুজিছে। হয়তো বুজাব খুজিছে এতিয়াৰ ভোগাই বাখৰবোৰ দৈহিক হত্যাত লিপ্ত নহ'ব পাৰে, কিন্তু আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে চৰিত্ৰ নিধন কৰে। এৰা, এতিয়াৰ দুজন ৰাজনৈতিক নেতাই অথবা যি কোনো সামাজিক প্ৰতিযোগীয়ে আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে যেনে আচৰণ কৰে, ভোগাইহঁতেও তাকেই কৰিছিল। মাত্ৰ সময়ৰ লগত খাপ খোৱাকৈ সিহঁতৰ প্ৰকাশভংগী আছিল উগ্ৰ আৰু আজিৰ তুলনাত স্থূল। এতিয়াও জানো নেতাবিলাকে সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনলৈ হেতালি নেখেলে?"

—এই কথা ঔপন্যাসিকৰ মনৰ কথা। অতীতৰ কাহিনীকথনত ইতিহাস চেতনা যে তেওঁৰ মনত সক্ৰিয় হৈ আছিল সেই কথা ইয়াৰ পৰাই সহজে বুজিব পৰা হৈছে। প্ৰধানকৈ এই চেতনা প্ৰকাশৰ স্বাৰ্থতে বাখৰৰ মৃত্যুৰ পাছতো কাহিনী আগবঢ়াই নিয়া হৈছে।

সমান পৰিমাণত নহ'লেও, 'ককাদেউতাৰ হাড়'ৰ ভালেমান বৈশিষ্ট্য 'গৰমা কুঁৱৰী'তো আছে। সৰস প্ৰকাশভংগী আৰু প্ৰতীকীব্যঞ্জনা দুয়োখন উপন্যাসৰে অতিৰিক্ত সম্পদ। অৱশ্যে, ভোগাই আৰু বাখৰৰ বিপৰীতে, গৰমা কুঁৱৰী চৰিত্ৰৰ মূল সত্যটো পাঠকে আশা কৰা ধৰণে উদ্ভাসিত নহ'ল। কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে চৰিত্ৰটো আঁকি উলিয়াৰ চেষ্টাই বোধকৰোঁ ইয়াত অন্তৰায়ৰ সৃষ্টি কৰিলে।◆

মেদিনী চৌধুৰীৰ 'বণ্ডুকাবেহাৰ'

উপন্যাস আধুনিক যুগৰ সৃষ্টি। বাস্তৱতা ইয়াৰ আধাৰ। কিন্তু বাস্তৱ জীৱনৰ একোটি কাহিনী যথাযথভাৱে পৰিবেশন কৰিলেই এখন ভাল উপন্যাসৰ জন্ম নহয়। ইয়াৰ মাজেদি প্ৰকাশ পাব লাগিব জীৱন সম্পৰ্কে লেখকৰ এক স্বকীয় দৃষ্টিভংগী। আচলতে, এই দৃষ্টিভংগীতে সোমাই থাকে লেখকৰ ব্যক্তিত্ব আৰু উপন্যাসৰ সৰু-বৰো প্ৰধানকৈ নিৰ্ভৰ কৰে এই দৃষ্টিভংগী তথা ব্যক্তিত্বৰ ওপৰতে। একোগৰাকী ব্যক্তিৰ জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা আৰু আনকি মহাপুৰুষসকলৰ জীৱনক লৈ লিখা উপন্যাসসমূহো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম হ'ব নোৱাৰে। কাৰণ, মহাপুৰুষসকলৰ জীৱনৰ ভিত্তিত লিখা উপন্যাসসমূহৰ প্ৰধান সমল হৈছে চৰিতপুথিসমূহ। প্ৰথম কথা, চৰিতপুথিত পোৱা আটাইবোৰ কথা একোখন উপন্যাসত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা সম্ভৱ হ'ব নোৱাৰে। কোনবোৰ কথা গ্ৰহণ কৰিব আৰু কোনবোৰ বৰ্জন কৰিব সেইটো নিৰ্ভৰ কৰিব লেখকৰ দৃষ্টিভংগীৰ ওপৰতেই। দ্বিতীয়তে, চৰিতপুথিৰ মহাপুৰুষসকলক অবিকলভাৱে দাঙি ধৰা ঔপন্যাসিকৰ কাম নহয়। চৰিতপুথিক আশ্ৰয় কৰি লিখা জীৱনীমূলক উপন্যাস চৰিতপুথিৰ ঘটনাৱলীৰ পুনৰাবৃত্তি হ'ব নোৱাৰে। ষোড়শ-সপ্তদশ শতিকাৰ লোকৰ দৃষ্টিভংগী আৰু বিংশ-একবিংশ শতিকাৰ লোকৰ দৃষ্টিভংগী একে হৈ থকা নাই। মহাপুৰুষসকলক তেওঁলোকৰ সমসাময়িক কালত যিদৰে চোৱা হৈছিল সেই একে দৃষ্টিৰে বৰ্তমান সময়ৰ পাঠকে তেওঁলোকক নিশ্চয় গ্ৰহণ নকৰিব। মহাপুৰুষসকলৰ জীৱনৰ লগত এনেধৰণৰ কিছুমান ঘটনা সাঙোৰ খাই পৰিছে অথবা চৰিতপুথিত তেওঁলোকৰ জীৱনৰ লগত জড়িত এনেধৰণৰ কিছুমান ঘটনাৰ বিৱৰণ আছে যিবোৰ আধুনিক যুক্তিনিৰ্ভৰ, বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিসম্পন্ন পাঠকে কোনোপধ্যে মানি নল'ব। উদাহৰণ স্বৰূপে, চৰিতপুথিত শংকৰ-মাধৱক কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত ঐশ্বৰিক, অতিমানৱীয় শক্তিৰ গৰাকীৰূপে গণ্য কৰা হৈছে, অনেক অলৌকিক কাৰ্যৰে তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰত দেৱত্ব আৰোপ কৰা হৈছে। আধুনিক পাঠকৰ মনে এইবোৰ কথা নিৰ্বিচাৰে স্বীকাৰ কৰি ল'বলৈ টান পাব। গতিকে, ঔপন্যাসিকে সেই ঘটনাসমূহৰ নতুন বিচাৰ- বিশ্লেষণ আগবঢ়াব পাৰিব লাগিব আৰু মহাপুৰুষসকলক মানুহৰ শাৰীলৈ নমাই আনি মানুহ

হিচাপে তেওঁলোকক প্রতিষ্ঠা কৰিব পাৰিব লাগিব।

শংকৰ-মাধৱৰ জীৱনক লৈ লিখা জীৱনীমূলক উপন্যাসৰ পথটো দেখুৱাই দিযে মেদিনী চৌধুৰীয়ে। তেওঁৰ 'বণ্ডুকা বেহাৰ' ইয়াৰ প্রথম দৃষ্টান্ত। মাধৱদেৱৰ জীৱনক কেন্দ্র কৰি লিখা এই উপন্যাসখনত মহাপুৰুষগৰাকীৰ সমগ্র জীৱনৰ ঘটনা সামৰি লোৱা হোৱা নাই। মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ শেষছোৱা আৰু প্রধানকৈ শংকৰ দেৱৰ মৃত্যুৰ পাছত মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ দুৰ্যোগময় কালছোৱাক উপন্যাসত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। শংকৰদেৱৰ মৃত্যুৰ পাছতেই ধৰ্মাচাৰ্য হৈ ভক্তি ধৰ্মৰ গুৰি ধৰিবলগীয়া হোৱা মাধৱদেৱ প্রতিকূল পৰিস্থিতিৰ সন্মুখীন হয়। গুৰুৰ পাছতেই গুৰুৰ একমাত্র পুত্র ৰমানন্দ ঠাকুৰৰো মৃত্যু হোৱাত গুৰু-পত্নীৰ অনুৰোধক্রমে গুৰুটোলত থাকি মাধৱদেৱে পৰিয়ালটিক আশ্রয় দান কৰে। সেই সময়তে ধৰ্মাচাৰ্য হ'ব নোৱাৰা ক্ষোভত শংকৰদেৱৰ ভাতৃ বনগঞাগিৰিয়ে মাধৱদেৱৰ বিৰুদ্ধে নানা অপবাদ প্রচাৰ কৰে। এই অপবাদে মাধৱদেৱক অতিশয় মনোকষ্ট দিয়ে, অপবাদৰ হাত সাৰিবলৈ তেওঁ গুৰু-গৃহ এৰি সুন্দৰীদিয়াত থাকেগৈ। তাত থকা সময়তো তেওঁ গুৰু-পৰিয়ালৰ দুখ-দুৰ্গতিৰ কথা আৰু বিশেষকৈ নিষ্পাপ ৰমানন্দপত্নী সিন্ধুমতীক ৰজাৰ চৰ্দাৰে ধৰি নিয়া কথাশুনি ভীষণ মানসিক অশান্তিত দিন কটাবলগীয়া হয়। আনহাতে, ধৰ্মাচাৰ্য হৈ গুৰুৱে দি থৈ যোৱা নিৰ্দ্দেশ অনুসৰি কামত আগবঢ়াৰ লগে লগে মাধৱদেৱৰ সন্মুখলৈ আহে প্রচণ্ড বাধা। ভক্তি-আন্দোলনৰ মূল সুঁতিৰপৰা আঁতৰি গৈ দামোদৰদেৱে বৰসবাহ আৰু নৃত্যৰ ব্যৱস্থা কৰা দেখি নাৰায়ণ দাস প্রমুখ্যে ভক্তসকলে মাধৱদেৱকো সেইদৰে বৰমেল পাতি নটুৱা নাচৰ আয়োজন কৰিবলৈ হেঁচা দিয়ে। গুৰুৰ উপদেশ কোনোপধ্যে উলংঘা কৰিব নোখোজা মাধৱদেৱে তীব্র মানসিক সংঘাতৰ মাজত, নিজৰ ইচ্ছাৰ বিৰুদ্ধে অৱশেষত ভক্তসকলৰ ইচ্ছাৰ প্রতি সঁহাৰি জনায়। এই ছেগতে মাধৱদেৱৰ বিৰোধীসকলে ৰজাৰ আগত মাধৱদেৱৰ বিৰুদ্ধে লগায়গৈ, মাধৱদেৱে ৰঙিয়াল কীৰ্তন ঘৰ সাজি নটুৱা নচোৱা বুলি কৈ নাচৰ বিকৃত ব্যাখ্যা ৰজাৰ আগত দাঙি ধৰে। ফলস্বৰূপে, ৰজাই মাধৱদেৱক হাজোলৈ নিৰ্বাসন দিয়ে। মাধৱদেৱে বিনা প্রতিবাদে ৰজাৰ আজ্ঞা মূৰ পাতি লৈ নাৱেৰে হাজোলৈ যাত্রা কৰে।

শংকৰ-মাধৱৰ জীৱন অবিচ্ছেদ্যভাবে সংযুক্ত। মাধৱদেৱক এৰি শংকৰদেৱৰ

জীৱনৰ বিষয়ে যিদৰে আলোচনা কৰিব নোৱাৰি, শংকৰদেৱক বাদ দি মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ বিষয়েও সেইদৰে আলোচনা কৰা সম্ভৱ নহয়। মাধৱদেৱৰ প্ৰসংগ ওলালেই শংকৰদেৱৰ প্ৰসংগ আহি পৰে। গতিকে, মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ আটাইবোৰ ঘটনাক এখন উপন্যাসত সামৰিবলৈ বিচাৰিলে কাহিনীৰ নিটোলতা ৰক্ষা কৰা আৰু পাঠকৰ আগ্ৰহ-উৎকণ্ঠা বজাই ৰখা টান হ'ব পাৰে বুলি ভাবিয়েই চৌধুৰীয়ে মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ চুটি, সংকটময় কাল এছোৱাক উপন্যাসৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰি লৈছে। সেই কম পৰিসৰৰ চুটি কালছোৱাৰ ভিতৰতে ইতিপূৰ্বে মৃত্যু হোৱা শংকৰদেৱৰ প্ৰসংগ সংযোগ কৰা বৰ উজু নহয়, অথচ শংকৰদেৱক আওকাণ কৰি মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ কথা কল্পনা কৰিব নোৱাৰি। চৌধুৰীয়ে কৌশলেৰে সেই কাম সম্পন্ন কৰিছে। জীৱনৰ সংকটপূৰ্ণ কালছোৱাৰ প্ৰতিটো মুহূৰ্ততে তেওঁ মাধৱদেৱক শংকৰদেৱৰ স্মৃতি ৰোমন্থন কৰাইছে আৰু তাৰ জৰিয়তে মাধৱদেৱক তেওঁ ওভতাই লৈ গৈছে শংকৰদেৱৰ সময়লৈ, শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ লগত জড়িত ঘটনাসমূহৰ মাজলৈ। দেখা গৈছে, ধৰ্মতত্ত্বৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক অথবা আন কোনো ক্ষেত্ৰতেই হওক, মাধৱদেৱে শংকৰদেৱৰ প্ৰসংগ উত্থাপন কৰিছে, প্ৰতিটো সংকটপূৰ্ণ মুহূৰ্তত গুৰুৰ লগত হোৱা অভিজ্ঞতাৰ কথা স্মৰণ কৰিছে, শংকৰদেৱৰ জীৱনৰ লগত জড়িত কোনো কোনো ঘটনা টানি আনি গুৰুৰ ভিন্নমুখী প্ৰতিভাৰ ইংগিত দিছে, গুৰুৱে লিখি থৈ যোৱা কথা আৰু দি থৈ যোৱা উপদেশৰ উল্লেখৰে নিজৰ মত প্ৰতিপন্ন কৰিছে। ভকতসকলে বৰসবাহ পাতি নটুৱা নচোৱাৰ সিদ্ধান্তত সন্মতি জনাবলগীয়া হোৱা মাধৱদেৱৰ মনৰ দুশ্চিন্তা প্ৰকাশ কৰা হৈছে এইদৰে :

"বাটত মাধৱ চিন্তিত হৈ পৰিল ভকতসকলৰ নটুৱানাচ চোৱাৰ আগ্ৰহ দেখি। একমাত্ৰ গোপাল আৰু গোবৰ্ধন আতৈত বাদে আটায়ে উৎফুল্ল হৈ উঠিছিল প্ৰস্তাৱবাৰ শুনাৰ লগে লগে। নাৰায়ণ দাস আতাতো একেবাৰে উল্লসিত হৈ পৰিছিল, গুৰুজনাৰ তিৰোভাৱৰ কেইটামান বছৰৰ ভিতৰতে গুৰুজনাৰ অন্তিম আদেশ উলংঘা কৰি বৰঘৰ সাজিলে। এতিয়া বৰমেলো পাতিব আৰু নটুৱা নাচো নচাব। গুৰুজনাই সদায় কৈছিল ধৰ্ম-চৰ্চা আড়ম্বৰপূৰ্ণ কৰিবলৈ গ'লেই ধৰ্ম শেষ, মাত্ৰ আড়ম্বৰটোতহে মানুহে গুৰুত্ব দিয়া হয়গৈ আৰু তেতিয়া গৰীব দৰিদ্ৰ জনসাধাৰণ স্বাভাৱিকতে ধৰ্ম চৰ্চাৰ পৰা বঞ্চিত হয়।" (পৃ : ১০৭)

"মাধৱৰ আকৌ আগৰ দুঃচিন্তাই লগ ললেহি। যিজন পুৰুষৰ ছত্ৰছাঁয়াত এই আটাইবে

জীৱন, ধ্যান-ধাৰণা গঢ়ি উঠিছে, যিজনৰ সংকাশলৈ আহি তেওঁলোকে ধন্য মানিছিল, আৰু যিজনৰ ওচৰলৈ তেওঁলোকে চৰম দুৰ্যোগৰ সময়ত আশ্ৰয় বিচাৰি, সহানুভূতি বিচাৰি কোনোদিনা বিমুখ হোৱা নাছিল - তেওঁৰ অন্তিম ইচ্ছাৰ প্ৰতি, তেওঁৰ ভাল লগা বেয়া লগাৰ প্ৰতি তেওঁলোক যে ইমান উদাসীন হব পাৰে, ইমান নিৰ্লিপ্ত ভাব দেখুৱাব পাৰে মাধৱ আৰু গোবিন্দ দুয়ো কথাষাৰ ভাবি বিস্ময়ত হতবাক হৈছিল।" (পৃঃ ১০৮)

মাধৱদেৱে গুৰুৰ ভিন্নমুখী প্ৰতিভাৰ ইংগিত দিছে এইদৰে ঃ

"মাধৱৰ মন পিছুৱাই গৈছিল বহু বছৰৰ আগলৈ ....

.... গুৰুজনাই ৰজা নৰনাৰায়ণক বৃন্দাবনীয়া বস্ত্ৰ বৈ দিয়াৰ দায়িত্ব লৈ আহিছিল এই তাঁতীকুছিলৈ। .... গুৰুজনাই নিতউ আহিছিল পাটবাউসীৰ পৰা তাঁতীকুছিলৈ কামৰ অগ্ৰগতিৰ বুজ লবলৈ। তেৰাৰ প্ৰতিভা কেৱল আধ্যাত্মিক দিশতে যে আছিল এনে নহয়, এজন ব্যক্তিক স্বয়ংসম্পূৰ্ণ কৰি তুলিবলৈ যিমান দিশৰ অভিজ্ঞতাৰ প্ৰয়োজন গুৰুজনাৰ সেই সমস্ত দিশতে আছিল চৰম বুৎপত্তি। তাঁতীকুছিতো তাঁতৰ কাম চায়ে চায়ে ক্ষান্ত থকা নাছিল, নিজেও হাতে-কামে লাগি গৈছিল।" (পৃঃ ১৬৯-১৭০)

"কথাষাৰ শুনি মাধৱৰ মন ভাৰাক্ৰান্ত হৈ পৰিছিল স্মৃতি কাতৰতাৰে। গুৰুজনা যেতিয়া আছিল, ভাবিবৰ প্ৰয়োজনেই নাছিল কাৰো ; কুমাৰৰ মাটি কোনে আনিলে কাজলী মুখৰ পৰা, কʼৰ কঠাল-গছ কাটি কোনে সাজিলে কঠালসাৰৰ খোল, কোনে শিকালে কেঁচাই থক খোলিৰ অপূৰ্ব বাদন, কোনে সজালে কাঠৰ মুখাৰে দানৱ দৈত্য ৰাক্ষক, কোনে বা আঁকিলে চিহ্নযাত্ৰাৰ অনিন্দ্য চিহ্নপট। তেনেবোৰ কথাত মূৰ ঘমাবলৈ কাৰো আৱশ্যক হোৱা নাছিল।" (পৃ. ১৬৭)

সংকট কালৰ প্ৰতিটো ক্ষণতে মাধৱদেৱে গুৰুৰ কথা মনলৈ আনিছে, গুৰুৱে বিপদৰ সময়ত আশ্বাস-বাণীৰে কিদৰে উৎসাহ দান কৰিছিল সেই কথা ভাবি মনৰ দুখ পাতলাইছে ঃ

"আশ্বাসবাণী শুনোৱাৰ লগে লগে মাধৱৰ মনলৈ আহিল গুৰুৱে বহুদিনৰ আগতে কোৱা কথা এষাৰ। ৰাজৰোষতে পৰি অসম ৰাজ্য এৰি যেতিয়া দুয়ো আহি এই পাগুন-বৰ্জ্জিত

দেশখনত উঠিছিলহি মাধৱে চাৰিওপিনে অনুভৱ কৰিছিল হতাশা ; ....

গুৰুৱে মাধৱৰ পিনে চাই মনৰ কথা উপলব্ধি কৰি উৎসাহ দিওঁতে প্ৰায়ে কৈছিল -

বঢাৰ পো, শুক্লপক্ষ সদায় যিদৰে নাথাকে, কৃষ্ণপক্ষও সেইদৰে চিৰদিন নাথাকে। আমাৰ এই দুখৰ নিশাৰ এদিন নহয় এদিন ওৰ পৰিবই আৰু মোৰ বিশ্বাস, অচিৰেই ওৰ পৰিব।" (পৃ. ১৫৬)

আনকি, ৰঙিয়াল ফুল-জোপাৰ পিনে চকু দিয়া সময়তো মাধৱদেৱে মনত পেলাইছে বহুত দিন আগতে গুৰুৱে কোৱা কথা। গুৰুৱে হেনো কৈছিলঃ

"বুজিছা বঢাৰ পো, ৰঙা ৰং প্ৰত্যাশাৰ প্ৰতীক, অশোক, জবা, কৃষ্ণচূড়া, শিমলু, পলাশ, এজাৰ, মদাৰ সকলোৰে ফুল ৰঙা। কিন্তু ৰঙিয়াল ফুলৰ কজলা পাতৰ সিৰে সিৰে প্ৰস্তুতিৰ যি মাদকতা আছে, সেই মাদকতাৰ স্পৰ্শ আন কোনো ফুলতেই তুমি নোপোৱা।" (পৃ. ১২৯)

গুৰুৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি মাধৱদেৱৰ নিষ্ঠা কিমান গভীৰ আছিল, গুৰুৰ আদৰ্শৰ উলংঘন হয় বুলি মাধৱদেৱ প্ৰতিটো পৰিস্থিতিতে কিদৰে অংকিত হৈছিল তাৰ পৰিচয় মাধৱদেৱৰ কথাই কথাই প্ৰকাশ পাইছে। কৈৱৰ্ত চুবুৰীৰ হীৰামণি-তুলসী বৰমেললৈ নহা বুলি জনাৰ পাছত মাধৱদেৱৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰা হৈছে এইদৰে ঃ

"মাধৱ হঠাৎ নিৰুৎসাহ হৈ পৰিল। যাৰ কাৰণে গুৰুজনাই জীৱনৰ সমস্ত সুখভোগ পৰিহাৰ কৰি এক মহান আদৰ্শৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিলে, যাৰ কল্যাণ কামনা কৰি তেওঁ নিজেই পিতৃভূমি, পৰিয়াল-পৰিজন সকলো ত্যাগ কৰি, গৃহহীন, আশ্ৰয়হীন হৈ জীৱনৰ সমস্ত সুখ জলাঞ্জলি দিলে, তেওঁলোকেই যদি ৰঙিয়াল ঘৰৰ ৰঙত, আদৰ্শসেৱীৰ সমাৰোহত অংশগ্ৰহণ কৰিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰে, তেন্তে তেওঁৰ সমগ্ৰ সাধনা বিফল হোৱা বুলি কবই লাগিব।" (পৃ. ১৭২)

এইদৰে চালে দেখা যাব যে মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ এইছোৱা কাহিনীৰ মাজতো কায়িকভাৱে মৃত্যু হোৱা শংকৰদেৱ অবিচ্ছেদ্যভাবে সংযুক্ত হৈ পৰিছে। শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ যে অভিন্ন আত্মা আছিল সেই কথা উপন্যাসখনৰ প্ৰায় প্ৰতিটো পৃষ্ঠাতে পাঠকে অনুভৱ কৰিব পাৰিছে।

অসমৰ জাতীয় জীৱনত শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰৈছে

তেওঁলোকৰ কাম-কাজ আৰু সাহিত্যকৃতিৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা মানৱতাবোধৰ কাৰণে। সৰ্বসাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি অকৃত্ৰিম সহানুভূতি, সৰু-বৰ, উচ্চ-নীচৰ ভেদাভেদ আঁতৰ কৰি সকলো মানুহকে সমান মৰ্যাদা দানৰ চেষ্টা তেওঁলোকৰ ব্যক্তিত্বৰ আটাইতকৈ আকৰ্ষণীয় দিশ। মাধৱদেৱৰ ব্যক্তিত্বৰ এই দিশটোৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে সজাগ হৈ মেদিনী চৌধুৰীয়ে যে উপন্যাসখন ৰচনা কৰিছে তাৰ ইংগিত উপন্যাসখনৰ পাতনি হিচাপে পঢ়ুৱৈলৈ লিখা কথাখিনিতে আছে। চৌধুৰীয়ে লিখিছে ঃ

> "শংকৰ-মাধৱে অৱহেলিত সৰু সৰু মানুহৰ সাংস্কৃতিক উত্থানৰ অৰ্থে আহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছিল। সাংস্কৃতিক ধ্যান-ধাৰণাৰ সামন্তযুগীয় দুৰধিগম্য বাধাৰ প্ৰাচীৰ ভাঙি চেষ্টা কৰিছিল এক নতুন চিন্তাধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰিবলৈ। সেই চিন্তাধাৰাৰ অভিনৱত্ব আজিও অক্ষুণ্ণ থকা বুলি মই বিশ্বাস কৰোঁ। কিতাপখনত তেনে এক চেতনাৰ অস্তিত্বকে অনুভৱ কৰাবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।" (পঢ়োঁতাসকললৈ শ্ৰদ্ধাৰে)

উপন্যাসখনৰ কাৰণে মাধৱদেৱৰ জীৱনৰ ঘটনা-নিৰ্বাচনত চৌধুৰীৰ এই চেতনাই নিশ্চিতভাৱে ক্ৰিয়া কৰিছে। অকল মাধৱদেৱৰেই নহয়, মাধৱদেৱৰ লগে লগে শংকৰদেৱৰ ব্যক্তিত্বৰ এই দিশটোকো পোহৰলৈ অনা হৈছে। যি উদ্দেশ্য আগত ৰাখি শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে সীমাহীন কষ্ট আৰু ত্যাগ স্বীকাৰ কৰি সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক আন্দোলন আৰম্ভ কৰিছিল তাৰ প্ৰয়োজনীয়তা এতিয়াও নাইকিয়া হৈ যোৱা নাই। কাহিনীত প্ৰচ্ছন্ন হৈ থকা তেনে এক চেতনাৰ জৰিয়তে ঔপন্যাসিকে অতীতৰ লগত বৰ্তমানৰ সংযোগ স্থাপনৰ চেষ্টা কৰিছে। ইয়াতেই প্ৰকাশ পাইছে ঔপন্যাসিকৰ ইতিহাস-চেতনা। এই ইতিহাস-চেতনাৰ ওপৰতে ঐতিহাসিক উপন্যাসৰ সাৰ্থকতা বহুপৰিমাণে নিৰ্ভৰ কৰে। জীৱনীমূলক উপন্যাসো ঐতিহাসিক উপন্যাসৰে এটা ঠাল। জীৱন সম্পৰ্কে মেদিনী চৌধুৰীৰ স্বকীয় দৃষ্টিভংগীয়ে এই চেতনাৰ মাজেদিয়ে আত্মপ্ৰকাশ কৰিছে। এই দৃষ্টিভংগীৰ আধাৰতে ঔপন্যাসিকগৰাকীয়ে চৰিতপুথিৰ অলৌকিক ঘটনাবো আধুনিক ব্যাখ্যা দাঙি ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। ইয়াৰ প্ৰমাণ হিচাপে চৰিতপুথিত বৰ্ণনা কৰা ৰাধিকা ৰমণীৰ ঘটনাটোলৈ আঙুলিয়াই দেখুৱাব পাৰি। ঔপন্যাসিকে ঘটনাটোৰ উল্লেখ কৰি তাৰ এক যুক্তিপূৰ্ণ ব্যাখ্যা স্বয়ং শংকৰদেৱেই মাধৱদেৱৰ আগত দি থৈ যোৱা দেখুৱাইছেঃ

"গুৰুজনাই প্ৰায়ে মাধৱৰ আগত কৈছিল ৰাধিকাৰমণীৰ কথা।

ঃ বুজিছা বঢ়াৰপো, ৰাধিকাৰমণী আমাৰ সমাজৰ এক মূৰ্তিমান বিপ্লৱ। সমাজত খাটিখোৱা মানুহৰ স্থান ইমান নিম্নস্তৰত নিৰূপণ কৰা হৈছিল যে সমাজৰ কল্যাণ প্ৰচেষ্টাত তেওঁলোক অংশীদাৰ হোৱাটো দূৰৰ কথা, তেওঁলোকৰ কল্যাণ-অকল্যাণৰ প্ৰতি সমাজৰ নিয়ন্তাসকল আছিল একেবাৰে উদাসীন।........ সেইবাবেই গুৰুজনাই টেম্বুৱানী জান বন্ধাৰ দৰে কল্যাণমূলক প্ৰচেষ্টা এটাত কৈবৰ্ত ৰমণী ৰাধিকাক কেৱল অংশ গ্ৰহণৰ সুযোগ দিয়ে ক্ষান্ত থকা নাছিল, ৰাধিকাক নিৰ্বাচন কৰিছিল প্ৰধান হোত্ৰীস্বৰূপে তাৰ অনুৰূপ মৰ্যাদা প্ৰদান কৰি।" (পৃ. ৪৬)

সন্দেহ নাই, চৰিতপুথিৰ বাহিৰলৈ গৈ নতুন ধ্যান-ধাৰণাৰ আলোকেৰে মাধৱদেৱক চোৱাৰ অধিকাৰ ঔপন্যাসিকৰ আছে। কিন্তু চৰিতপুথি আৰু মাধৱদেৱৰ সাহিত্যকৃতি আৰু অন্যান্য কাম-কাজৰ আধাৰত মাধৱদেৱৰ ব্যক্তিত্ব সম্পৰ্কে মানুহৰ মনত যি এক ধাৰণাই গঢ় লৈছে সেই ব্যক্তিত্ব উপন্যাসতো প্ৰকাশ পাব লাগিব। সেই ধাৰণাৰ পৰা মাধৱদেৱক বেছি দূৰলৈ আঁতৰাই নিলে অসুবিধা হ'ব। চৰিতপুথিত মাধৱদেৱক পোৱা গৈছে ভক্তিধৰ্মত অটল বিশ্বাসী, গুৰুৰ একান্ত অনুগামী, আদৰ্শত অবিচল এগৰাকী ধীৰ, স্থিৰ, স্থিতপ্ৰজ্ঞ পুৰুষৰূপে। তেওঁৰ কাম-কাজ আৰু সাহিত্যকৰ্মৰ মাজতো পাঠকে বিচাৰি পাইছে এগৰাকী নিষ্ঠাশীল ব্যক্তিক, এগৰাকী ভক্তিপ্ৰাণ, প্ৰতিভাশীল কবিক। কিন্তু 'বগুকা বেহাৰ'ত মাধৱদেৱৰ নিষ্ঠা। আদৰ্শ আৰু মানৱীয়তা প্ৰকাশ পাইছে যদিও, 'গড় নবন্ধাকৈ যুঁজি মহাৰথী' হব খোজা দৃঢ় মাধৱদেৱৰ ব্যক্তিত্বৰ স্বৰূপ ইয়াত যেন উন্মোচিত নহ'ল। মানসিক সংঘাতত জৰ্জৰিত সংকটৰ সময়ত উচিত সিদ্ধান্ত ল'ব নোৱাৰা, ভকতসকলৰ অবাঞ্চিত মতৰ বিৰুদ্ধে মাত মাতিবলৈ সংকোচ কৰা, গুৰুৰ কায়িক অনুপস্থিতিত অসহায় অনুভৱ কৰা মাধৱদেৱকহে ইয়াত প্ৰধানকৈ পোৱা হ'ল। মাধৱ-চৰিত্ৰৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ দিশ যেন ঔপন্যাসিকৰ স্বকীয় দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশৰ চেষ্টাত তল পৰি ৰ'ল। উপন্যাসখনৰ এইটো এটা দুৰ্বলতা বুলিয়েই ক'ব লাগিব। গোবিন্দ, হীৰামণি আদি চৰিত্ৰৰ প্ৰতি ঔপন্যাসিকৰ প্ৰয়োজনাধিক মনোযোগেই এই দুৰ্বলতাৰ কাৰণ বুলি ভবাৰ থল আছে।

অৱশ্যে, স্বীকাৰ কৰিব লাগিব, এই দুৰ্বলতাই কাহিনীৰ মাজত পাঠকৰ আগ্ৰহ-

উৎকণ্ঠাত অকণো বাধা নজন্মায়। ইয়াৰ কাৰণ উপন্যাসখনৰ সুখপাঠ্যতা। 'বণুকা-বেহাৰ' এখন সুখপাঠ্য উপন্যাস। সুখপাঠ্যতাৰ মূলতে আছে প্ৰতীক, প্ৰবচন আদিৰে সমৃদ্ধ মেদিনী চৌধুৰীৰ সৰস, কাব্যিকতাপূৰ্ণ ভাষা। উপন্যাসখনৰ কাহিনীতে ৰঙিয়াল ফুলজোপাৰ সঘন উল্লেখ মন কৰিবলগীয়া। আচলতে, বিভিন্ন সময়ত মাধৱদেৱৰ মনৰ ভাব প্ৰকাশ কৰিবলৈ ৰঙিয়াল ফুলজোপাক প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। মাধৱদেৱৰেই নহয়, ৰঙিয়াল ফুলৰ প্ৰতি শংকৰদেৱৰ মনৰ ভাবো প্ৰসংগক্ৰমে প্ৰকাশ কৰা হৈছে। শংকৰদেৱে হেনো ৰঙিয়াল ফুলক নিষ্কাম ভক্তিৰ প্ৰতীক হিচাপে লৈছিল। এই কথা মাধৱদেৱৰ জৰিয়তে প্ৰত্যয়জনক ভাৱে পাঠকক জনোৱা হৈছে। প্ৰতীকৰ উপৰিও উপন্যাসখনত আছে প্ৰবাদ বাক্যৰ ব্যৱহাৰ। ইয়াৰ দৃষ্টান্ত হীৰামণিৰ মুখত দিয়া এনেধৰণৰ বাক্য ঃ

> "নাও দিলোঁ, বঠা দিলোঁ আৰু দিলোঁ চৰি, বাই বাটি খাব নোৱাৰে,
> কাৰ কোন বৈৰী।" (পৃ. ৭৫)
>
> "ঠেংতলে বৌ যায়, মিছালৈ টোপনিয়ায়।" (পৃ. ৭৫)

এনেধৰণৰ প্ৰচলিত জ্ঞানপূৰ্ণ বচনৰ ব্যৱহাৰে কাহিনীৰ সুখ পাঠ্যতাতে সহায় কৰা নাই, প্ৰয়োজনীয় পৰিবেশ সৃষ্টিতো সহায় কৰিছে। উপন্যাসখনক সুখপাঠ্য কৰি তোলাত ইয়াৰ সুসংগত কাহিনীৰো বৰঙণি আছে।♦

অৰুণ শৰ্মাৰ নাটক

অৰুণ শৰ্মাই প্ৰচলিত পদ্ধতিৰে লিখা 'উৰুখা পজা'ৰ দৰে নাটকেৰে নাট্যজীৱন আৰম্ভ কৰিছিল। যাঠিৰ দশকৰপৰা তেওঁ গতানুগতিক ৰীতি বৰ্জন কৰি নাটকৰ বিষয়বস্তু-উপস্থাপন আৰু পৰিবেশন পদ্ধতিত- অভিনৱত্ব প্ৰদৰ্শন কৰাৰ চেষ্টা কৰে। সেই সময়তে লিখা "শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য"ই তেওঁক নাট্যকাৰ হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাত সহায় কৰে। এজন নিষ্ঠাবান শিল্পী আৰু শিল্পকলাৰ প্ৰতি উদাসীন এখন সমাজক কেন্দ্ৰ কৰি লিখা এই নাটকখনৰ বিষয়বস্তু নতুন নহয়। যুগে যুগে এই বিষয়টোৱে শিল্পী-সাহিত্যিকৰ মনোযোগ আকৰ্ষণ কৰি আহিছে। এই বিষয়টোকে লৈ ফণী শৰ্মাই ইয়াৰ আগতে 'কিয় ?' নাটকখন ৰচনা কৰিছে। কিন্তু "শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' পূৰ্ববৰ্তী অথবা প্ৰচলিত নাটকৰ পৰা পৃথক, মাথোন বিষয়বস্তু পৰিবেশন- পদ্ধতিৰ ফালৰ পৰাই নহয়। নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য আৰু প্ৰধানকৈ অনুভূতিৰ গভীৰতা আৰু কাব্যিক সংবেদনশীলতাৰ ফালৰ পৰাও। নাটক যে অকল অভিনেয় ৰূপেই নহয়, অন্যান্য সাহিত্যকৰ্মৰ দৰে পঠনীয় ৰূপেও সংবেদনশীল হোৱা দৰকাৰ সেই কথা এই নাটকখনে ভালদৰে উপলব্ধি কৰালে। প্ৰকৃততে, এই নাটকখনে সেইসময়ৰ নিস্তেজ, নতুনত্ববিহীন নাট্যধাৰালৈ সজীৱতা আনি ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ নাটক ৰচনাৰ পথ মুকলি কৰি দিলে।

'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'ৰ পৰৱৰ্তী নাটক 'আহাৰ' (১৯৭২)ত শৰ্মাই অসমীয়া নাটকক বিশ্ব-নাট্য প্ৰৱাহৰ ওচৰ চপাই অনাৰ চেষ্টাৰে প্ৰচলিত নাটকৰ বিপৰীতে, পৰীক্ষামূলক নাটকৰ অভিনৱ কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছে। আগৰ নাটকখনত অৰ্থাৎ 'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য'ত তেওঁ কাহিনী-নিৰ্মাণত ভিন্ন ৰুচিৰ পৰিচয় দিলেও সুগঠিত নাটকৰ পদ্ধতি পৰিত্যাগ কৰা নাছিল। তাত চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া অৰ্থপূৰ্ণ সংলাপৰ জৰিয়তে এটি সুসংহত কাহিনী ৰূপায়ণ কৰা হৈছিল। সন্দেহ নাই, এৰছাৰ্দ ধাৰাৰ এগৰাকী প্ৰসিদ্ধ নাট্যকাৰ ইউজিন আয়োনেস্কোৰ প্ৰতিধ্বনি নাটকখনৰ শেষৰফালে শুনা গৈছে। নিবাৰণে পাঁচশ শূন্য চকীৰ সমুখত ভাষণ পাঠ কৰা দৃশ্যটোৱে আয়োনেস্কোৰ 'দ্য চেয়াৰ্ছ' নামৰ নাটকখনৰ কথা মনলৈ আনি দিয়ে। তথাপি,

'শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য' সেই শ্ৰেণী নাটকৰ অন্তৰ্ভুক্ত নহয়। কাৰণ, সুগঠিত নাটকৰ সংগতি, সামঞ্জস্য আৰু অৰ্থময়তা ইয়াত সম্পূৰ্ণভাৱে ৰক্ষা কৰা হৈছে। কিন্তু 'আহাৰ' এবছাৰ্দৰ ওচৰ চপা। নাটকখনৰ কাহিনীটো চমুকৈ এনেধৰণৰ : কমল, নলিনী, ধীৰেন আৰু নবীন নামৰ চাৰিজন ডেকাই মেডিকেল কলেজ হাস্পতালৰ পৰা এগৰাকী নাৰীৰ শৱদেশ চুৰ কৰি আনি চহৰৰ নৰ্থব্ৰুক গেটৰ তলত লুকাই থৈছে। সেই তোৰণৰ তলতে শৱদেহটো সমাধিস্থ কৰাৰ উদ্দেশ্যে সন্ধিয়াৰ অন্ধকাৰলৈ সিহঁতে অপেক্ষা কৰিছে। চাৰিটা ভিন্ন দৃষ্টিভংগীৰ ডেকা চাৰিজনৰ এজন কবি, এজন ব্যৱসায়ী, এজন বিপ্লৱী আৰু এজন মদাহী। নিজৰ নিজৰ দৃষ্টিভংগীৰ লগত মিলা কামত সিহঁত ব্যস্ত হৈ থাকে। তাৰ মাজতে সিহঁতে বাদাম খাই খাই কিছুমান সংগতিহীন কথাৰ বিনিময় কৰে। গধূলিৰ অন্ধাৰ নামি অহাৰ লগে লগে মৃত নাৰীগৰাকীয়ে উঠি আহি নিজৰ পৰিচয় দাঙি ধৰে আৰু এসময়ত ডেকা চাৰিজনৰ বাবে গ্ৰহণ কৰা চাৰিটা ভিন্ন ৰূপ প্ৰদৰ্শন কৰে— কমলৰ প্ৰেয়সী, নলিনীৰ গৃহিনী, ধীৰেনৰ মাতৃ আৰু নবীনৰ লগত সম্পৰ্কলৈ অহা বাৰাংগনা হিচাপে। নাৰীগৰাকীৰ এই ৰূপ কেইটাই ডেকা চাৰিজনৰ প্ৰত্যেককে নিজৰ নিজৰ অতীতলৈ ওভতাই লৈ যায়। অতীতক লৈ ভাবত বিভোৰ হৈ থকা অৱস্থাতে সিহঁতে জীৱনত সান্নিধ্য লাভ কৰা নাৰীকেইগৰাকীৰ ছবি যথানুক্ৰমে সিহঁতৰ মনত ভাহি উঠে। অলপ পাছতেই ভাব-বিভোৰ অৱস্থাৰ পৰা বৰ্তমানলৈ ঘূৰি আহি ডেকাকেইজনে শটো সমাধিস্থ কৰিবলৈ খৰধৰ কৰে; শটোত চন্দন সানি আৰু ঠাইডোখৰৰ কেউপিনে ধূপ জ্বলাই সুবাস বিয়পাই দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰে। ঠিক সেই সময়তে শটোৰ সন্ধানত ইতিমধ্যে ব্যস্ত হৈ পৰা পুলিচে সিহঁতক ধৰিবলৈ চেষ্টা কৰে।

কাহিনীটোৰ পৰা সহজে ধাৰণা কৰিব পাৰি যে নাটকখন এবছাৰ্দ নাটকৰ আৰ্হি আগত ৰাখি ৰচনা কৰা হৈছে। ইয়াত যিটো পৰিস্থিতি ৰূপায়ণ কৰা হৈছে সেইটো আমাৰ বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হোৱা নাই। কাহিনী আৰু সংলাপৰ সংগতিহীনতা আৰু অভিজ্ঞতা আৰু পৰিস্থিতিৰ অযৌক্তিকতা আদি লক্ষণেৰে 'আহাৰ'ক এবছাৰ্দৰ এক পৰীক্ষা বুলি ক'ব পাৰি। এবছাৰ্দৰ জন্মস্থান ইউৰোপ। চল্লিছৰ দশকত অৰ্থাৎ দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ঠিক পাছতেই ফ্ৰান্সৰ পেৰিছ চহৰত এইবিধ নাটকৰ জন্ম হৈছিল আৰু ইয়াৰ বিস্তাৰ ঘটিছিল পঞ্চাশৰ দশকত। মানৱ মনৰ এক সংঘাতময়

অৱস্থা এই শ্ৰেণী নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয়। মানুহৰ অস্তিত্বৰ উদ্দেশ্যহীনতা আৰু অৰ্থহীনতাৰ প্ৰতি সজাগতাই সৃষ্টি কৰা একপ্ৰকাৰ মানসিক উদ্বিগ্নতা ইয়াত প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচৰা হয়। মনৰ এই দ্বন্দ্বময় অৱস্থা প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণে এই নাট্যকাৰ সকলে এৰিষ্টোটলৰ সময়ৰে পৰা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা নাটকীয় বিধি উলংঘা কৰিছে। তেওঁলোকৰ বিশ্বাস, জীৱনৰ অৰ্থহীনতা আৰু সংগতিহীনতা প্ৰচলিত নাট্যৰীতিৰে দাঙি ধৰিব নোৱাৰি। গতিকে, প্ৰচলিত অথবা সুগঠিত নাটকৰ বিপৰীতে ইয়াত কাহিনীৰ যুক্তিসংগত গাঁথনি নাথাকে। আচলতে, প্ৰচলিত অৰ্থত ইয়াত কোনো কাহিনীয়েই নাথাকে। সেইদৰে, চৰিত্ৰসমূহো কোনো উদ্দেশ্যেৰে পৰিচালিত নহয়। তেওঁলোকৰ আচৰণ আপাতদৃষ্টিত অস্বাভাৱিক আৰু আচহুৱা। কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ পৰিৱৰ্তে নাট্যকাৰে ইয়াত দৃষ্টি নিবদ্ধ কৰে একোটি কাব্যিক চিত্ৰকল্পৰ ওপৰত। প্ৰতিটো চিত্ৰকল্পই বহন কৰে একাধিক অৰ্থপ্ৰকাশক ক্ষমতা। প্ৰকৃততে, এবছাৰ্ড ধাৰাত অন্তৰ্ভুক্ত নাটক সমূহত কাব্যিক অনুভূতিৰেই প্ৰকাশ ঘটে আৰু প্ৰতিখন নাটকেই একোটি কবিতাসদৃশ। ইউৰোপীয় দেশৰ পৰা এইবিধ নাটকে ভাৰতৰ মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰে ষাঠিৰ দশকত। বংগদেশৰ বাদল সৰকাৰৰ "এবং ইন্দ্ৰজিৎ' (১৯৬২) নামৰ নাটকখনেই বোধকৰোঁ ইয়াৰ পথ মুকলি কৰি দিয়ে। নাটকখন ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তীয় ভাষালৈ অনুবাদ কৰি পৰিবেশন কৰা হয় আৰু ঠিক তাৰ পাছৰে পৰা এবছাৰ্ড নাটক ভাৰতৰ নাট্যকলাৰ এটি ধাৰাৰূপে চিহ্নিত হয়।

'আহাৰ' অসমীয়াত এবছাৰ্ড নাটকৰ প্ৰথম দৃষ্টান্ত। নাটকখনৰ কাহিনীটোত চাৰিটা ঘটনাৰ সংমিশ্ৰণ ঘটিছে। এটা কমল আৰু নিলীমাৰ ৰোমাণ্টিক প্ৰণয়ক লৈ, আন এটা নলিনী আৰু অণিমাৰ দাম্পত্য জীৱনক কেন্দ্ৰ কৰি, তৃতীয়টো এগৰাকী স্নেহময়ী মাতৃ আৰু তেওঁৰ বিপ্লৱী পুত্ৰ ধীৰেনৰ সম্বন্ধক আশ্ৰয় কৰি আৰু চতুৰ্থটো নবীন আৰু বাৰাংগনা হীৰামতিৰ সম্পৰ্কক লৈ গঢ়ি উঠা। যিটো কেন্দ্ৰীয় ভাবে এই চাৰিটা ঘটনাৰ মাজত যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰিছে সেইটো হ'ল, বিভিন্ন ব্যক্তিৰ লগত এগৰাকী নাৰীৰ সম্পৰ্ক। সমাজৰ ভিন্ ভিন্ পৰ্যায়ত এগৰাকী নাৰীয়ে ভিন্ ভিন্ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলগীয়া হয়। তেওঁ প্ৰেমৰ প্ৰতীক, ত্যাগৰ প্ৰতীক, বৈষয়িক আসক্তিৰ প্ৰতীক আৰু দৈহিক কামনাৰ প্ৰতীক। আন কথাত ক'ব পাৰি, এগৰাকী নাৰীয়ে আমাৰ শাৰীৰিক, মানসিক আৰু আবেগিক দাবী পূৰণ কৰে আৰু যিহে

আমাৰ দাবী অথবা ক্ষুধা পূৰণ কৰে সিয়েই আহাৰ আৰু এই আহাৰেই শাৰীৰিক, মানসিক, আবেগিক যিয়েই হওক, আমাৰ প্ৰতিজনৰে চিন্তাৰ কেন্দ্ৰবিন্দু। নাটকখনৰ নামটোৰ তাৎপৰ্য ইয়াতেই সোমাই আছে বুলি ভাবিব পাৰি। কিন্তু মৃত নাৰীগৰাকীয়ে জীৱন্ত ৰূপ লৈ বিভিন্ন ভাও প্ৰদৰ্শন কৰা চিত্ৰকল্পটোৱে একাধিক অৰ্থ বহন কৰিব পাৰে। শৱদেহটো আমাৰ অতীতৰ প্ৰতীক হ'ব পাৰে। অতীতক আমি পাহৰিবলৈ, আমাৰ স্মৃতিৰ পৰা মচি দিবলৈ পাৰ্যমানে চেষ্টা কৰিলেও অতীত আমাৰ মনৰ পৰা একেবাৰে আঁতৰি নাযায়। অৱচেতনৰ পৰা অতীতে জীৱনজুৰি আমাক আমনি দি থাকে। যিমানেই জঘন্য নহওক, অতীতক আমি কোনোপধ্যে আমাৰ মনৰ পৰা নিৰ্বাসন দিব নোৱাৰো। ডেকা চাৰিজনে শৱদেহটোত চন্দন সানি আৰু ঠাইডোখৰৰ চৌপাশে ধূপবাতি জ্বলাই মৰাশটোৰ পৰা নিৰ্গত দুৰ্গন্ধ আঁতৰাবলৈ কৰা চেষ্টাত এনেধৰণৰ এটা ইংগিত সোমাই আছে বুলি ক'ব পাৰি। অতীতক আমি কোনোপ্ৰকাৰে বৰ্তমানৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰো। আচল কথা, অতীতে আমাৰ মানসিক আহাৰৰ যোগান ধৰি আমাক জীয়াই থকাৰ সমল দান কৰে।

অংক আৰু দৃশ্য বিভাজনহীন "আহাৰ"ত এবছাৰ্ড থুলৰ অন্যান্য নাটকৰ দৰে এটি কাব্যিক প্ৰৱাহ আছে। নাটকখনৰ আৰম্ভণিৰ পৰা অন্তলৈকে নাট্যকাৰে এই প্ৰৱাহ ৰক্ষা কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে। চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া এছোৱা বা দুছোৱা সংলাপ উদ্ধৃত কৰিলেই নাট্যকাৰৰ কাব্যিকতাৰ পৰিচয় পোৱা যাব ঃ

> "............................ মোৰ বৰ ভাগৰ লাগিছে, যেন এক ভীষণ দুঃসহ ক্লান্তি, যি ক্লান্তিত মৃত্যুৰো সকলো সৌন্দৰ্য্য হেৰাই যায়। আৰু মোৰ ভীষণ জাৰ লাগিছে। গুহাৰ ভিতৰত ইমান ঠাণ্ডা, মৃত্যু ইমান শীতল।"

> "ৰাত্ৰি, প্ৰেয়সী মোৰ, প্ৰসন্ন হোৱা; নিদ্ৰা নিদিবা, তোমাৰ মনত আছে ৰাত্ৰি, আমাৰ মিলনৰ অনুষ্ঠান? সেই নগ্নতাৰ শপথ, যৌতুকৰ বিনিময়? তুমি মোক দিছিলা তোমাৰ জোন, অনেক জোন, আৰু অনেক তৰা, তৰা ভৰা আকাশ, অনন্ত জুইৰ নিশ্বাস পৰা অন্ধকাৰ। আৰু বিশাল দেশ মহাদেশ জনতাময় নিৰ্জ্জনত আৰু অনিদ্ৰাৰ তীব্ৰ মধুৰ উন্মাদন আৰু মই তোমাক দিছিলোঁ মোৰ প্ৰেম আৰু প্ৰাণ, মোৰ আত্মাৰ নিৰ্য্যাস, সত্তাৰ সৌৰভ —"

গীতিধৰ্মিতা আৰু ব্যঞ্জনাময়তাৰে সমৃদ্ধ এই সংলাপে সাহিত্যকৰ্ম হিচাপে নাটকখনক সংবেদনশীল কৰি তুলিছে। সচাঁ কথা ক'বলৈ হ'লে, 'আহাৰ' অভিনয়োপযোগী শিল্পকৰ্মতকৈয়ো সুখপাঠ্য সাহিত্যকৰ্ম হিচাপেহে অধিক আদৰণীয়।

'আহাৰ'ৰ লগত বাদল সৰকাৰৰ 'পাগলা ঘোঁৰা' নামৰ এখন নাটকৰ মিল সহজে চকুত পৰে। বাদল সৰকাৰৰ এই নাটকখন আগতে উল্লেখ কৰা তেওঁৰ 'এবং ইন্দ্ৰজিৎ' নামৰ নাটকখনৰ সমানে প্ৰভাৱশালী। এই নাটকখনৰ লগত 'আহাৰ'ৰ কেৱল কাহিনীৰ ফালৰ পৰাই নহয়, চৰিত্ৰৰ ফালৰ পৰাও সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া। দুয়োখন নাটকতে এগৰাকী নাৰীৰ শবদেহক লৈ পৰিস্থিতি নিৰ্মাণ কৰা হৈছে। দুয়োখন নাটকতে চাৰিজনকৈ ডেকাই নাৰীগৰাকীৰ শবদেহক কেন্দ্ৰ কৰি সিহঁতৰ নিজৰ নিজৰ অতীতৰ কথা ৰোমন্থন কৰিছে। 'আহাৰ'ত কমল, নলিনী, ধীৰেন আৰু নবীনে এটা তোৰণৰ তলত আৰু 'পাগলা ঘোঁৰা'ত শশী, হিমাদ্ৰি, ছাতু আৰু কাৰ্তিকে এখন মৰিশালিত বহি প্ৰায় একেধৰণে আচৰণ কৰা দেখা গৈছে। সাদৃশ্যবোৰলৈ চাই দুয়োগৰাকী নাট্যকাৰে এক উমৈহতীয়া উৎসৰ পৰা নাটকৰ বিষয়বস্তু সংগ্ৰহ কৰা বুলি ভাবিব পাৰি। অৱশ্যে, এই মিলবোৰ আকস্মিক হ'ব পাৰে বুলি ভবাৰ স্থলো নথকা নহয়। কাৰণ, দুয়োখন নাটকৰে কেন্দ্ৰীয় ভাবৰ পৃথকতা আছে। 'পাগলা ঘোঁৰা'ৰ ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ স্মৃতি 'আহাৰ'ত নাই।

'আহাৰ' ৰ কোনো কোনো অংশই ছেমুৱেল বেকেটৰ বিখ্যাত নাটক 'ৱেটিং ফৰ গোদো'ৰ কথাও মনলৈ আনি দিয়ে। 'ৱেটিং ফৰ গোদো'ৰ মূল বিষয় অপেক্ষা। ভ্লাদিমিৰ আৰু এষ্ট্ৰাগন নামৰ দুজন যাযাবৰ ডেকাই কোনোবা গোদোৰ কাৰণে অপেক্ষা কৰিছে। নাটকখনৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ দুটাই সিহঁতৰ কথা-বতৰাৰ মাজত সঘনে 'অপেক্ষা' শব্দটোৰ পুনৰুক্তি কৰি থকাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। "আহাৰ' তো নবীন নামৰ ডেকাজনে এবাৰ 'অপেক্ষা' শব্দটো একেবাৰে সুদীৰ্ঘ সময়লৈ উচ্চাৰণ কৰি থকা শুনা যায় আৰু অতীতৰ অপেক্ষাৰত যিসকল মানুহৰ কথা সি কয় তাৰ ভিতৰত ভ্লাদিমিৰ আৰু এষ্ট্ৰাগনৰ নামো আছে ঃ

"............. কমলৰ কিতাপত কিছুমান মানুহৰ নাম আছে,
অপেক্ষা কৰি থকা মানুহ —— অহল্যা, উৰ্মিলা, বাল্মিকী,
বুদ্ধ, পাৰ্গেটৰীয়ৰ, যালাকুৱা, ভ্লাদিমিৰ এষ্ট্ৰাগন— সিহঁতৰ

সৈতে আজি কমল নলিনী ধীৰেন নবীনইতৰ এটা বিৰাট
শোভাযাত্ৰা— অপেক্ষাৰ- শোভাযাত্ৰা অপেক্ষাৰ শৱযাত্ৰা,
অপেক্ষা অপেক্ষা অপেক্ষা অপেক্ষা অপেক্ষা........... ।”

গতিকে, সহজে অনুমান কৰিব পাৰি, “আহাৰ” ৰচনা কৰা সময়ত নাট্যকাৰৰ মনত ‘ৱেটিংফৰ গোদো’ৰ স্মৃতি সজীৱ হৈ আছিল। তদুপৰি, অপেক্ষাৰ লগত সময়ৰ সম্পৰ্ক আছে আৰু সেইকাৰণে কিছুমানৰ মতে, “ৱেটিং ফৰ গোদো’ৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় ‘সময়’। সময়ৰ প্ৰবাহ চিৰন্তন। সময়ৰ এই অনন্ত প্ৰবাহৰ উল্লেখ ‘আহাৰ’ তো আছে। নাৰী চৰিত্ৰটোৱে এঠাইত ‘সময় বাগৰি যায়” কথা আষাৰ সুদীৰ্ঘ সময় ধৰি কৈ থাকে :

“এ, মই কি কৰি আছোঁ। সময় দেখোন শেষ হৈ আহিল।
ওহোঁ সময় কেনেকৈ শেষ হ’ব পাৰে। সময় অনন্ত। সময়
নদী। বৈ যায়। সময় বাগৰি যায়, সময় বাগৰি যায়,
সময় বাগৰি যায়, সময় বাগৰি যায়, সময় বাগৰি
যায় .....”

কোনো এটি ভাবৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিবৰ কাৰণেই নাট্যকাৰে পুনৰুক্তিৰ এই কৌশলটো গ্ৰহণ কৰা বুলি ক’ব পাৰি।

‘আহাৰ’ত ভাৰতৰ আন কোনো প্ৰান্তীয় ভাষাত লিখা নাটকৰ প্ৰভাৱ জড়িত হৈ আছে নে নাই নিশ্চিতকৈ কোৱা টান। কিন্তু ফৰাচী নাটক ‘ৱেটিং ফৰ গোদো’ৰ পৰোক্ষ প্ৰভাৱ যে নাট্যকাৰে গ্ৰহণ কৰিছে সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই।

“শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ আৰু ‘আহাৰ’ তেই নহয়, শৰ্মাৰ অন্যান্য নাটকতো ভিন্ন ৰুচিবোধৰ পৰিচয় আছে, মাথোন কৌশলৰ ফালৰ পৰাই নহয়, বিষয়ৰ ফালৰ পৰাও। প্ৰচলিত অথবা সুগঠিত নাটকৰ পৰা এণ্টি নাটকলৈ ইউৰোপীয় নাট্যধাৰাৰ সকলো কৌশল তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছে। নাটক ৰচনা আৰু পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰেৰণা প্ৰধানকৈ ইউৰোপীয় নাটকৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিলেও ‘বুৰঞ্জী পাঠ’ৰ দৰে নাটকত থলুৱা লোককলাৰ পদ্ধতিও তেওঁ প্ৰয়োগ কৰিছে। শৰ্মাৰ নাটকত বিষয়ৰ বিচিত্ৰতা মন

কৰিবলগীয়া। ‘কুকুৰনেচীয়া মানুহ’ আৰু ‘চিঞৰ’ ত আছে সমাজৰ কথা। এখনত আছে সংখ্যালঘু হিচাপে পৰিগণিত হোৱা ছিন্নমূল মানুহৰ পুনৰ সংস্থাপনৰ সমস্যা আৰু আনখনত আছে শোষণ-নিষ্পেষণৰ কথা, আমোলাসকলৰ চৰিত্ৰৰ কথা। আনহাতে, ‘বুৰঞ্জী পাঠ’ত আছে ৰাজনৈতিক জীৱনৰ কথা, ৰাজনৈতিক চৰিত্ৰৰ ব্যংগ চিত্ৰ। শৰ্মাৰ অন্যান্য নাটকৰ ভিতৰত আছে ‘পৰশুৰাম’ ‘পুৰুষ’, ‘অগ্নিগড়’, অদিতিৰ আত্মকথা’ ইত্যাদি। বিষয় আৰু আংগিকৰ সমন্বয় এই নাটকসমূহৰ এটি বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ দিশ। কিন্তু আমাৰ ধাৰণাৰে সাহিত্যকৰ্ম হিচাপে তেওঁৰ ‘শ্ৰীনিবাৰণ ভট্টাচাৰ্য’ আৰু ‘আহাৰ’ৰ নাম প্ৰথমে ল’ব লাগিব। কাৰণ, এই দুখন নাটকত অনুভূতিৰ গভীৰতা আৰু কাব্যিক সংবেদনশীলতা আনকেইখনতকৈ অধিক পৰিমাণে প্ৰকাশ পাইছে।♦

মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ উপন্যাসত মানৱতাবাদ

যোৱা শতিকাটোৰ ষাঠিৰ দশকলৈ মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ প্ৰধান পৰিচয় আছিল এগৰাকী গল্প-লেখিকা হিচাপে। সত্তৰৰ দশকৰ পৰা ৰামধেনু যুগৰ কেইবাগৰাকীও লেখকৰ দৰে তেওঁ কলা-মাধ্যম সলনি কৰিছে, চুটি গল্পৰ পৰা উপন্যাসলৈ গতি কৰিছে। এতিয়া তেওঁৰ প্ৰধান পৰিচয় এগৰাকী ঔপন্যাসিকা ৰূপে আৰু চুটি গল্পৰ লেখিকা হিচাপে সত্তৰৰ দশকৰ আগলৈকে থকা তেওঁৰ প্ৰথম পৰিচয়টো প্ৰায় পটভূমিলৈ আঁতৰি গৈছে। কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ গল্পৰ অৱেদন পাঠকৰ মনৰ পৰা মচ খাই হৈছে। আটাইবোৰ গল্প সমানে সংবেদনশীল নহ'লেও আৰু প্ৰথমাৱস্থাৰ ভালেমান গল্পতেই ৰোমাণ্টিকতাৰ প্ৰাধান্য থাকিলেও তেওঁৰ কেইটামান গল্প পাঠকৰ কাৰণে সদায়ে স্মৰণীয় হৈ ৰৈছে, সেই গল্প কেইটাৰ সংবেদনশীলতা কেতিয়াও নাইকিয়া হৈ নাযায়। ইয়াৰ উদাহৰণ তেওঁৰ 'কাঠফুলা', 'সংস্কাৰ' আদি গল্প। 'সংস্কাৰ' তেওঁৰ এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ গল্প। আমাৰ সমাজত এগৰাকী বিধৱাই কিদৰে যন্ত্ৰনাময় জীৱন যাপন কৰে তাৰ এক বলিষ্ঠ, কলাসন্মত প্ৰকাশ এই গল্পটো। কুসংস্কাৰ আৰু অন্ধবিশ্বাসে আমাৰ মানুহক কিদৰে দয়া-মমতাহীন কৰি তোলে, দৰিদ্ৰতাই পীড়া কৰা নাৰীৰ আৰু বিশেষকৈ বিধৱা নাৰীৰ জীৱন কিদৰে দুৰ্বিষহ হৈ উঠে তাৰ এক নিৰ্ভীক আৰু মনোজ্ঞ ছবি গল্পটোৱে তুলি ধৰিছে। কাহিনীৰ নায়িকা বিধৱা দময়ন্তী নীৰৱ বিদ্ৰোহী। জীৱিকাৰ বাবে তাই ধনী পীতাম্বৰ মহাজনৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলগীয়া হ'লেও তাৰ সন্তানৰ মাতৃ হ'বলৈ অস্বীকাৰ কৰিছে। বৈধব্য জীৱনক লৈ লিখা গল্প আমাৰ সাহিত্যত আৰু আছে । কিন্তু এই গল্পটোত বাস্তৱৰ অনুসন্ধান যিমান নিৰ্ভীক ভাবে কৰা হৈছে তাৰ দৃষ্টান্ত বোধকৰোঁ নাই। গল্পটোত লেখিকাৰ বাস্তৱবোধ, অনুভূতিৰ তীব্ৰতা আৰু শিল্পচেতনা মন কৰিবলগীয়া। গল্পটো পাঠকৰ বাবে অধিক সংবেদনশীল হৈ উঠাৰ অন্যতম প্ৰধান কাৰণ হ'ল চৰিত্ৰৰ লগত লেখিকাৰ আত্মীয়তা স্থাপন আৰু তাৰ মাজেদি আলোকিত হোৱা লেখিকাৰ গভীৰ মানৱতাবোধ আৰু মানৱীয় আনুকম্পা। আন্তৰিকতাপূৰ্ণ মানৱীয় অনুভূতি গল্পটোৰ মূল সম্পদ।

এই গল্পটোতে নহয়, মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ কেইবাখনো উপন্যাসৰ কাহিনীত বিধৱা নাৰী চৰিত্ৰই মুখ্য ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দেখা গৈছে। ইয়াৰ উদাহৰণ,

'নীলকণ্ঠী ব্ৰজ' ৰ সৌদামিনী আৰু দঁতাল হাতীৰ উঁয়ে খোৱা হাওদা'ৰ গিৰিবালা। এইবোৰত আমাৰ সমাজ-জীৱনত লগ পোৱা চৰিত্ৰৰ উপৰিও হয়তো তেওঁৰ নিজৰ দুৰ্যোগভৰা, বিষাদময় জীৱনৰ ছাঁ আছে। তেওঁৰ ব্যক্তিগত বৈধব্য জীৱনৰ দুঃসহ বেদনাৰ প্ৰতিফলনো হয়তো এইবোৰৰ মাজেদি ঘটিছে। কিন্তু মামণি গোস্বামীৰ কৃতিত্ব এইখিনিতে যে তেওঁৰ এই চৰিত্ৰসমূহ অলস ভাবালুতা অথবা ভাৱপ্ৰৱণতাৰ পৰা মুক্ত হৈ আছে ৷ এগৰাকী পৰ্যবেক্ষকৰ দৰে সম্পূৰ্ণ নিৰ্লিপ্ততাৰে তেওঁ এই চৰিত্ৰসমূহ আঁকি উলিয়াইছে। সেইকাৰণে অন্ধ পৰম্পৰাৰ বিপক্ষে গৈ অৱশেষত আত্মহত্যাৰ পথ ল'লেও এই চৰিত্ৰসমূহক ভাগি পৰা অথবা হতাশ হোৱা যেন নালাগে। অৱশ্যে, সমাজৰ অৰ্থহীন সংস্কাৰ আৰু ৰক্ষণশীলতাৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰা চৰিত্ৰই আত্মহত্যাৰ জৰিয়তে প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰা কথাটো গ্ৰহণযোগ্য বুলি আমাৰ মনে নধৰে। কোনো ঐশ্বৰিক শক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি নীৰৱে হাত সাবটি বহি থকা চৰিত্ৰক যিদৰে সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি আত্মহত্যাৰে জীৱনৰ যুঁজখনৰ পৰা নিজকে চিৰদিনলৈ আঁতৰাই লৈ যোৱা চৰিত্ৰকো সেইদৰে স্বীকৃতি দিব নোৱাৰি, আত্মহত্যা কৰা মানেই প্ৰতিকূল পৰিবেশৰ ওচৰত হাৰ মনা, বিৰুদ্ধ শক্তিৰ সন্মুখীন হ'বলৈ ভয় কৰি পলায়ন কৰা। গতিকে, যিমানেই মনৰ দৃঢ়তা নাথাকক, আত্ম-হত্যাই এই চৰিত্ৰসমূহক বহুপৰিমাণে দুৰ্বল কৰি তোলে। সৌদামিনী আৰু গিৰিবালা দুয়ো বিদ্ৰোহিনী। সিহঁতৰ বিদ্ৰোহ সমাজৰ ৰক্ষণশীলতা, কুসংস্কাৰ নিষ্পেষন আৰু নিৰ্যাতনৰ বিৰুদ্ধে। 'নীলকণ্ঠী ব্ৰজ' ৰ বিধৱা সৌদামিনীয়ে সমাজৰ অৰ্থহীন, কঠোৰ নীতি-নিয়মৰ কাৰণেই অন্তৰেৰে ভাল পোৱা খ্ৰীষ্টিয়ান পুৰুষজনক জীৱনৰ সংগী কৰি ল'ব পৰা নাই। তাইৰ মাক অনুপমাই বিধৱা জীয়েকৰ এই কাম সমৰ্থন নকৰে। জৈৱিক তাড়নাক হেঁচি ৰাখি অকাল বৈধব্যক লৈ তাই দীঘলীয়া জীৱন অতিবাহিত কৰিবলগীয়া হৈছে। মানসিক শান্তি বিচাৰি তাই জনহিতকৰ কামত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। কিন্তু তাতো তাই শান্তি নাপালে। তাইৰ মনৰ পৰিবৰ্তনৰ কাৰণে তাইক লৈ যোৱা হৈছে ব্ৰজধামলৈ। কিন্তু একালৰ পবিত্ৰ-তীৰ্থস্থান ব্ৰজধামত তাই কি দেখিলে? ধৰ্মৰ নামত মাথোন যৌন ব্যভিচাৰ, ভণ্ডামি আৰু শোষণ। যুৱতী বিধৱাসকলৰ, ৰাধেশ্যামীহঁতৰ দাৰিদ্ৰ্যপীড়িত, যন্ত্ৰনাময় জীৱন তাইৰ কাৰণে অসহনীয়। ব্ৰজধামৰ কুৎসিৎ দৃশ্যই তাইক বিদ্ৰোহী কৰি তুলিলে। শান্তি পোৱা দূৰৰে কথা, তাইৰ মনৰ অশান্তি বাঢ়িলহে। সৌদামিনীয়ে মাকৰ সমুখতে তাইৰ মনৰ কথা উজাৰি দিলে এইদৰে : "মই মহীয়সী নহওঁ যে তোমোলোকৰ দৰে জনকল্যাণমূলক কাম কৰি মই মোৰ গোটেই জীৱন অতিবাহিত

কৰিব পাৰিম। মই স্বাধীন, মই কাকো ভয় নকৰো.........”। অৱশেষত খ্ৰীষ্টিয়ান প্ৰেমিকৰ লগত মিলিত হোৱাৰ সুযোগ পায়ো সৌদামিনীয়ে যমুনাত আত্মজাহ দিলে। স্বাধীন মনেৰে জীয়াই থাকিবলৈ বিচৰা সৌদামিনীক কিয় আত্মহত্যাৰ পথলৈ ঠেলি দিয়া হ'ল? আত্মহত্যাৰ চেতনা এসময়ত লেখিকাৰ জীৱনলৈও বৰকৈ আহিছিল বুলি আন কোনো কোনো প্ৰসংগত তেওঁ নিজে কৈছে। সৌদামিনীৰ দৰে সৃষ্টিত সেই চেতনাই ক্ৰিয়া কৰিছে বুলি ভাবিব পাৰি।

গিৰিবালাৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰায় একেধৰণৰ প্ৰশ্ন মনলৈ আহে। যুৱতী বিধৱা গিৰিবালাই সমাজে নিৰ্ধাৰণ কৰি দিয়া কঠোৰ নীতি-নিয়ম গ্ৰহণ কৰি ল'ব পৰা নাই। এখন বৈষ্ণৱ সত্ৰৰ আশে-পাশে সামন্তযুগীয়া প্ৰথাৰে গঢ়ি উঠা সমাজখনৰ ৰক্ষণশীলতা, কঠোৰতা, নিষ্ঠুৰতাই তাইৰ দৰে বহুতৰে আশা-আকাংক্ষা মষিমূৰ কৰি পেলাইছে। তাইৰ স্বাভাৱিক প্ৰবৃত্তিক হেঁচি ৰখা সমাজৰ নিৰ্মম বিধান গিৰিবালাৰ মনে স্বীকাৰ নকৰে। নিজৰ ইচ্ছামতে খাই বৈ, পিন্ধি-উৰি থকাৰ পৰাও তাই বঞ্চিত। সেইকাৰণে প্ৰচলিত ৰীতিৰ বিপক্ষে গৈ তাই বুঢ়া গোঁসাইৰ বছৰেকীয়া শ্ৰাদ্ধত মাংস মুখলৈ নিলে। তাৰ কাৰণে তাইক শাৰীৰিক আৰু মানসিক শাস্তি বিহা হ'ল। 'পাপ'ৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰাৰ ব্যৱস্থাৰে প্ৰায়শ্চিত্ত কৰোৱা হ'ল। কিন্তু তাৰ পাছতো গিৰিবালাই ভণ্ড সমাজৰ নিৰ্দেশ অমান্য কৰিলে। চৰিত্ৰহীন মৃত স্বামীৰ স্মৃতি বুকুত বান্ধি লৈ দীঘলীয়া জীৱনটো পাৰ কৰি দিয়াৰ পক্ষপাতী তাই নহয়। মাৰ্ক চাহাবৰ লগত তাই নতুনকৈ জীৱন আৰম্ভ কৰাৰ সপোন ৰচনা কৰিলে। চাহাবৰ পৰা প্ৰয়োজনীয় সঁহাৰি নোপোৱা সত্বেও যৌৱনৰ তাগিদাত তাই মাজ নিশা বতাহ-বৰষুণক নেওচি মাৰ্ক চাহাবৰ ঘৰত উপস্থিত হ'ল। মাৰ্ক চাহাবৰ কথা, “গিৰিবালা! এয়া সাতামপুৰুষীয়া ৰীতি ভংগ হৈছে। তুমি উভতি যোৱা” তাই নুশুনিলে। দ্বিতীয়বাৰৰ কাৰণে গিৰিবালাই শাস্তি ভোগ কৰিবলগীয়া হ'ল। তাইক প্ৰায়শ্চিত্তৰ বিধান শুনোৱা হ'ল। কিন্তু যুক্তিহীন সমাজৰ বিচাৰৰ কাঠগৰাত থিয় হোৱাতকৈ তাই জুইৰ বুকুত সোমাই আত্মজাহ দিলে। কথা হ'ল, মাৰ্ক চাহাবৰ ঘৰত নিশাটো কটোৱাৰ পাছতো আৰু আনকি মানুহৰ চিএৰ-বাখৰ, গালি-গালাজ শুনিও যিজনী গিৰিবালা নিৰ্বিকাৰ হৈ আছিল সেইজনী গিৰিবালাই কিয় এই কাম কৰিলে? গিৰিবালাইতো সকলো জানি-শুনিয়েই সমাজৰ তথাকথিত অনুশাসন ভংগ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল। তেতিয়াহ'লে তাই কিয় আত্মহত্যাৰ পথ ল'লে? লেখিকাই হয়তো আত্মহত্যাক প্ৰতিবাদৰ এক অস্ত্ৰহিচাপে লৈছে। কিন্তু আমি ইতিপূৰ্বে কোৱাৰ দৰে, আত্মহত্যাৰে জীৱনৰ পৰা পলায়ন কৰা

প্ৰকৃত বিদ্ৰোহীৰ ধৰ্ম হ'ব নোৱাৰে। তেনে কাৰ্যই চৰিত্ৰক প্ৰতিবাদী কৰাৰ পৰিবৰ্তে পৰিস্থিতিৰ দাস কৰি তোলে। ইমানেই নহয়, আমৰঙা সত্ৰৰ ভাবী অধিকাৰ বুলি জানিও বংশ-গৌৰৱ আৰু আভিজাত্যৰ মোহত নপৰা, সত্ৰীয়া গোঁসাইৰ ৰক্ষণশীল ৰীতি-নীতিৰ পৰা বহু পৰিমাণে আঁতৰি থকা, গোঁসাই পৰিয়ালৰ আভিজাত্যৰ প্ৰতীক হাওদাত বহিবলৈ অনিচ্ছা প্ৰকাশ কৰা আৰু আনকি ভনীয়েক গিৰিবালাৰ মাৰ্ক চাহাবৰ লগত গঢ়ি উঠা সম্পৰ্কৰ কথা জানিও নীৰৱে থকা ইন্দ্ৰনাথৰো মৃত্যু ঘটোৱা হ'ল। অৱশ্যে, গিৰিবালা আৰু ইন্দ্ৰনাথৰ মৃত্যু ঘটালেও অপ্ৰতিৰোধ্য সামাজিক পৰিৱৰ্তনৰ ইংগিত লেখিকাই এইখন উপন্যাসত দিছে। ইন্দ্ৰনাথে মৃত্যুৰ সময়ত কোৱা, "মই যি পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা কৰিছিলো .... সেই পৰীক্ষা সফল হৃছি" কথাৰ জৰিয়তেই তাৰ ইংগিত দিয়া হৈছে। নতুন প্ৰজন্মৰ নতুন মূল্যবোধক ৰক্ষণশীলতাই বাধা দি ৰাখিব পৰা নাই। কাহিনীৰ শেষৰ ফালে এইটো স্পষ্ট হৈ উঠিছে। আভিজাত্য আৰু সামাজিক মৰ্যাদাৰ প্ৰতীক স্বৰূপ হাতীয়েই পগলা হৈ হাওদা ভাঙি পেলোৱা আৰু মাউতক হত্যা কৰা ঘটনাৰ ব্যঞ্জনা মন কৰিবলগীয়া।

সৌদামিনী আৰু গিৰিবালাই যিয়েই নকৰক, সমাজৰ অৱহেলিত আৰু নিষ্পেষিত সকলৰ প্ৰতি আৰু বিশেষকৈ আমাৰ সমাজে অন্যায়ভাবে জাপি দিয়া নিষ্ঠুৰ বিধানৰ জালত বন্দী হৈ উদ্ধাৰৰ পথ বিচৰা বিধৱা সকলৰ প্ৰতি লেখিকাৰ আন্তৰিকতাপূৰ্ণ মানবীয় অনুভূতি দুয়োখন উপন্যাসৰ প্ৰতিটো পৃষ্ঠাতেই সুখপাঠ্য আৰু কলাসম্মত ৰূপত প্ৰকাশ পাইছে। আচলতে, মানৱীয়তাৰ অন্বেষণ উপন্যাস দুখনৰ আধাৰ।

এই দুখন উপন্যাসৰেই নহয়, মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ উদাৰ, সহানুভূতিশীল, মানৱীয় দৃষ্টিভংগী তেওঁৰ আনবোৰ উপন্যাসৰো ঘাই চালিকা শক্তি। ইয়াৰ নিদৰ্শন হিচাপে তিনিখন উপন্যাসৰ নাম ল'ব পাৰি –'চেনাবৰ সোঁত', 'অহিৰণ' আৰু 'মামৰে ধৰা তৰোৱাল"। 'নীলকণ্ঠী ব্ৰজ' আৰু 'দঁতাল হাতীৰ উঁয়ে খোৱা হাওদা'ৰ নিচিনাকৈ এই তিনিখন উপন্যাসৰ বিষয়বস্তু সমগোত্ৰীয়। তিনিওখনেই শ্ৰমিক জীৱনক লৈ ৰচিত। তিনিওখনেই অসমৰ বাহিৰৰ পটভূমিত ৰচিত আৰু তিনিওখনতেই আছে একোটি নিটোল কাহিনীৰ পৰিবৰ্তে কিছুমান বিক্ষিপ্ত ঘটনা। 'চেনাবৰ সোঁত' তেওঁৰ প্ৰথম উপন্যাস। কাশ্মীৰৰ চেনাব নদীৰ ওপৰত দলং এখনৰ নিৰ্মাণকাৰ্যৰ লগত জড়িত শ্ৰমিকক লৈ উপন্যাসখন ৰচনা কৰা হৈছে। 'অহিৰণ' ৰচনা কৰা হৈছে মধ্যপ্ৰদেশৰ অহিৰণ নদীৰ একুৱেডাক্ট নিৰ্মাণত লগোৱা শ্ৰমিকক লৈ আৰু 'মামৰে

ধৰা তৰোৱাল' ৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় উত্তৰ প্ৰদেশৰ ৰায়বেৰেলী জিলাৰ সাই নদীৰ একুৱেডাক্ট নিৰ্মাণৰ লগত জড়িত শ্ৰমিকসকলৰ এটি ধৰ্মঘট। তিনিওখনৰে কেন্দ্ৰীয় বিষয় শ্ৰমিকসকলৰ শোষিত, নিষ্পেষিত আৰু দৰিদ্ৰ জীৱন আৰু তিনিওখনেই লেখিকাৰ প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ ফল। শ্ৰমিকসকলৰ নিচেই ওচৰতে থাকি তেওঁ সিহঁতৰ দুখ-দৈন্য উপলব্ধি কৰিছিল। দলং আৰু একুৱেডাক্ট নিৰ্মাণৰ দায়িত্বত থকা কোম্পানীৰ মালিকসকলে শ্ৰমিকৰ দাৰিদ্ৰতাৰ সুযোগ কিদৰে গ্ৰহণ কৰিছিল, নিৰ্মাণৰ কামত দুৰ্ঘটনা ঘটি নদীৰ বুকুত মৃত্যু হ'লে সিহঁতৰ মুখ কিদৰে বন্ধ কৰিছিল, ন্যায্য প্ৰাপ্তিৰ পৰা বঞ্চিত হৈ থাকি অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰিব খুজিলেই দুপইছা দি সামান্য অনুগ্ৰহ দেখুৱাই সিহঁতৰ মাজত কিদৰে ভাঙোন আনি দিছিল— এই আটাইখিনিয়েই জীৱন্ত ভাবে উপন্যাসকেইখনত প্ৰকাশ পাইছে। সিমানেই নহয়, বিভিন্ন কুট-কৌশলেৰে শ্ৰমিকসকলক সংঘবদ্ধ হোৱাৰ পৰা কিদৰে আঁতৰাই ৰখা হৈছিল আৰু মালিকৰ স্বাৰ্থ পূৰণ হোৱাৰ লগে লগে সিহঁতক কিদৰে ফটা জোতাৰ দৰে দলিয়াই দিয়া হৈছিল তাৰো অকৃত্ৰিম বৰ্ণনা ঔপন্যাসিকাই দিছে। প্ৰতিখন উপন্যাসতে আছে সমাজৰ কঠোৰ নীতি-নিয়ম, ছলনা, ভণ্ডামি, নিষ্ঠুৰতা আৰু স্বাৰ্থপৰতাৰ প্ৰত্যক্ষ অথবা পৰোক্ষ সমালোচনা। প্ৰতিখনতে উদ্ভাসিত হৈছে সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি, বঞ্চিত সকলৰ প্ৰতি লেখিকাৰ অন্তৰভৰা স্নেহ আৰু সহানুভূতি।

'মামৰে ধৰা তৰোৱাল'ৰ বিষয়বস্তুৰ লগত বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'প্ৰতিপদ' উপন্যাসৰ বিষয়ৰ মিল আছে। দুয়োখনৰে আধাৰ শ্ৰমিকৰ ধৰ্মঘট। ব্ৰীটিচৰ দিনত ডিগবৈ তেল কোম্পানীত সংঘটিত এটি ধৰ্মঘটক লৈ 'প্ৰতিপদ' ৰচনা কৰা হৈছে। দুয়োখন উপন্যাসৰে অৱশেষত ধৰ্মঘট ব্যৰ্থ হোৱা দেখা গৈছে। কিন্তু 'মামৰে ধৰা তৰোৱাল'ত ধৰ্মঘট ব্যৰ্থ হৈছে দৰিদ্ৰ শ্ৰমিকৰ মাজত সংঘবদ্ধতাৰ অভাৱৰ বাবে আৰু 'প্ৰতিপদ'ত ধৰ্মঘট ব্যৰ্থ হ'লেও শ্ৰমিকৰ ঐক্য আৰু সংঘবদ্ধতাই সিহঁতৰ উজ্জ্বল ভৱিষ্যতৰ প্ৰতিশ্ৰুতি দাঙি ধৰিছে। ইয়াৰ পৰাই লেখক আৰু লেখিকাৰ মনৰ ৰতৰা পাব পাৰি। 'প্ৰতিপদ'ত এটা ৰাজনৈতিক মতবাদ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ চেষ্টা আছে। 'মামৰে ধৰা তৰোৱাল'ত তেনে কোনো মতাদৰ্শ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ আগ্ৰহ নাই। ইয়াত যদি কোনো এক আদৰ্শ প্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা আছে সেইটো হৈছে মানৱতাবাদ।

মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ উপন্যাসৰ বিষয়ে কোৱা কথা কেইটা তেওঁৰ আত্মজীৱনী 'আধা লেখা দস্তাবেজ'ৰ প্ৰসংগতো প্ৰয়োগ কৰিব পাৰি। বহুতে এইখনকো উপন্যাস বুলিয়েই ক'ব খোজে। কাৰণ বোধকৰোঁ ইয়াৰ সুখপাঠ্যত

উপন্যাসৰ কাহিনীৰ দৰে ইয়াত থকা উৎকণ্ঠা, নাটকীয়তা। কিন্তু আত্মজীৱনী উপন্যাসৰ দৰে সুখপাঠ্য হ'ব পাৰে আৰু আচলতে সুখপাঠ্যতো নতুন জীৱনীৰ এক বিশিষ্ট লক্ষণেই। যি হওক, আমি 'আধা লেখা দস্তাবেজ'ক আত্মজীৱনী বুলিয়েই কৈছোঁ, অসম্পূৰ্ণ আত্মজীৱনী- এফালৰ পৰা চালে সকলো আত্মজীৱনীয়েই অসম্পূৰ্ণ। কিন্তু এইখনৰ অসম্পূৰ্ণতা অলপ ভিন্ন প্ৰকৃতিৰ। ইয়াত তেওঁৰ জীৱনৰ সৰু এছোৱাহে, মাথোন আঠাইছটা মান বছৰহে অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। গতিকে, পুথিখনক তেওঁৰ আত্মজীৱনীৰ আদি ছোৱা বুলিহে ক'ব লাগিব। তেওঁৰ পৈণত সাহিত্যিক জীৱনৰ কালছোৱা অৰ্থাৎ ষাঠিৰ দশকৰ পাছৰ কালছোৱা, ঔপন্যাসিকা হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাৰ কালছোৱা অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হোৱা নাই। উপন্যাসসমূহৰ নিচিনাকৈ ইয়াতো যি নিষ্ঠাৰে তেওঁ জীৱনৰ কথা, বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ কথা দাঙি ধৰিছে, যিমান মুকলি মনেৰে তেওঁ নিজৰ জীৱনৰ উত্থান-পতনৰ কাহিনী কৈছে সেয়া পাঠকৰ কাৰণে হৈ পৰিছে এক অবিস্মৰণীয় অভিজ্ঞতা স্বৰূপ। মানুহৰ জীৱনত দুখৰ ভূমিকাই যে সৰহ সেই ধাৰণাটো দৃঢ় হয় মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ 'আধা লেখা দস্তাবেজ' পঢ়ি অটোৱাৰ পাছত। পুথিখনৰ চাৰিটা অধ্যায়ৰ তিনিটা অধ্যায়ত আছে এটাৰ পাছত এটাকৈ তেওঁৰ জীৱনলৈ নামি অহা দুৰ্যোগৰ কথা, ভালেমান বছৰ ধৰি তেওঁ কঢ়িয়াই ফুৰা এবোজা দুখৰ কথা। সেই দুখৰ বোজা ইমানেই গধুৰ আৰু অসহনীয় আছিল যে কোনো কোনো মুহূৰ্তত আত্মহত্যাৰ চেতনাই তেওঁৰ মন অধিকাৰ কৰি লৈছিল। দুখ আৰু বৈৰাগ্যই তেওঁৰ মনত জীৱনৰ আৰম্ভণিৰে পৰা খোপনি পুতি বহি লৈছিল। তেওঁৰ নিজৰ কথাৰে ঃ

> "এনেকুৱা অৱস্থাত মোৰ বয়সৰ যি কোনো ছোৱালীয়ে আনন্দত দিন কটোৱাৰ কথা আছিল, মোৰ কপালত কিন্তু এই আনন্দৰ কথা লেখা নাছিল। একপ্ৰকাৰ বৈৰাগ্য আৰু দুঃখবোধে মোৰ হৃদয়ৰ লগত যেন ঘৰ বান্ধিয়ে লৈছিল।"

....

> "মই বৃদ্ধা জেমৃছক এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ দিব নোৱাৰিছিলো। এৰা কেনেকৈ উত্তৰ দিওঁ? সেই দহ-এঘাৰ বছৰতে মই আত্মহত্যাৰ কথা ভাবিছিলো। আত্মহত্যাৰ কথা ভাবিছিলো এই কাৰণেই যে মোৰ ভাব হৈছিল মোৰ পিতাৰ যদি মৃত্যু হয় তেতিয়াহ'লে মই সেই

মৃত্যুৰ যন্ত্ৰণা সহ্য কৰিব নোৱাৰিম। .... (সেই পিতা যি গৰাকী মানুহ নহ'লে জীয়াই থাকিব নোৱাৰিম বুলি একেবাৰে বদ্ধমূল ধাৰণা আছিল, তেওঁক কেন্সাৰ বেমাৰত তিলতিলকৈ মৃত্যু হোৱা মই দেখিছিলো। তেওঁ আঁতৰি গৈছিল সঁচা, আৰু তেওঁ আঁতৰি যোৱাৰ পাছত মই আত্মহত্যা কৰিব পৰা নাছিলো এই কথাও সঁচা, কিন্তু মনৰ মাজত এক ভাবনা একেবাৰে খুঁটি পুতিয়ে বহি গৈছিল .. ..)" কিন্তু মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ বিশেষত্ব এইখিনিতে যে যি বিৰল সাহসিকতাৰে তেওঁ জীৱনৰ লেখেৰি নিছিগা দুৰ্যোগবোৰৰ সন্মুখীন হৈছিল, ঠিক একেধৰণৰ সাহসিকতা আৰু স্পষ্টবাদিতাৰে তেওঁ দুৰ্যোগবোৰৰ বৰ্ণনাও কৰিছে, ক'তো সামান্যভাবেও ভাবপ্ৰৱণ হৈ পৰা নাই। অতি স্বাভাৱিক ধৰণে, নিৰ্লিপ্ততাৰে, পৰ্য্যবেক্ষকৰ দৃষ্টিৰে তেওঁ সেইবোৰৰ কথা কৈ গৈছে। তাতোকৈ ডাঙৰ কথাটো হ'ল, তেওঁৰ উপন্যাস সমূহৰ দৰে ইয়াতো স্বতঃস্ফূৰ্তভাবে উদ্ভাসিত হৈছে এগৰাকী নাৰী যাৰ অনুভূতিসিক্ত হৃদয় মানৱীয় আবেদনেৰে সমৃদ্ধ, যাৰ বিদ্ৰোহী মন নিছলা, বঞ্চিত, শোষিত, নিস্পেষিত সকলৰ প্ৰতি দৰদ আৰু সহানুভূতিৰে পূৰ্ণ। জীৱনৰ ঘটনাসমূহ এফালৰ পৰা দাঙি ধৰাটোৱেইতো আত্মজীৱনীৰ কথা নহয়। তাৰ মাজেদি ফুটি উঠিব লাগিব লেখক অথবা লেখিকা গৰাকীৰ ব্যক্তিত্ব। 'আধা লেখা দস্তাবেজ' মামণি ৰয়ছম গোস্বামীৰ কেৱল জীৱনৰ ঘটনাৰ অভিলেখেই নহয়, তেওঁৰ মানৱতাবোধেৰে সমৃদ্ধ উদাৰ ব্যক্তিত্বৰো প্ৰকাশ।

মামণি ৰয়ছম গোস্বামীক কোনো কোনোৱে নাৰীবাদী বুলি কৈছে। কিন্তু তেওঁৰ লেখাততো অকল নাৰীৰ অধিকাৰৰ কথাই নাই, শ্ৰমিক-বনুৱা, দুখীয়া-নিছলাৰ কথাও আছে আৰু অধিক পৰিমাণেহে আছে। গতিকে, নাৰীবাদী বুলি ক'লে তেওঁৰ সৃষ্টিকৰ্মৰ বহল পৰিসৰৰ সংকোচন ঘটোৱাহে হয়। মোৰ বিশ্বাস. এগৰাকী নাৰী বুলি সজাগ হৈ তেওঁ হাতত কলম তুলি নলয়। নাৰীয়েই হওক বা পুৰুষেই হওক, বঞ্চনা-লাঞ্চনা আৰু নিৰ্যাতনৰ বলি হোৱাসকলে তেওঁৰ মনোযোগ সমানেই আকৰ্ষণ কৰে। সেইকাৰণে নাৰীবাদী বুলি কোৱাতকৈ মানৱতাবাদী বুলি ক'লেহে লেখিকাগৰাকীৰ প্ৰতি সুবিচাৰ কৰা হ'ব। মনত ৰাখিব লাগিব, নাৰীবাদ বহল মানৱতাবাদৰেই অংশ। ◆